JOSIP ANDREIS

UVOD U GLASBENU ESTETIKU

MALA KNJIŽNICA MATICE HRVATSKE
SVEZAK 43

JOSIP ANDREIS

UVOD U GLASBENU ESTETIKU

TISAK
TIPOGRAFIJA
ZAGREB

JOSIP ANDREIS

UVOD
U GLASBENU ESTETIKU

ZAGREB
MATICA HRVATSKA
1944

NEKOLIKO RIEČI ČITATELJU

Glasbena estetika predstavlja veoma značajan ogranak glasbene znanosti. Ona upravo uključuje u sebi sve ostale, jer osvjetljuje djelovanje glasbenog djela, koje nastaje uzajamnom suradnjom svih elemenata, s kojima glasba gradi. U glasbenoj estetici treba po tome tražiti tumačenje odraza glasbenog djela u slušaocu, dodira, koji među njima nastaje; ona će postaviti i granice djelovanju tonske umjetnosti.

O glasbenoj estetici malo se je kod nas pisalo. Nekoliko članaka razasutih po stručnim glasbenim i književnim časopisima predstavlja sve, što je kod Hrvata dosada na tom polju učinjeno.

Smatrao sam stoga, da ću udovoljiti želji mnogih ljubitelja glasbe — stručnjaka i amatera — budem li u nekoliko sažetih poglavlja ocrtao okvir, u kojemu se kreće djelatnost glasbene estetike.

Pri čitanju ove knjižice nekoji će od njih možda naići na odlomke, koji im ne će biti odmah sasvim pristupačni. Neka ih to ne zbuni: građa je takve prirode, da na mahove izključuje t. zv. »popularno« prikazivanje. No postojano razmišljanje o pojedinim takvim odlomcima osvietlit će im zacielo ubrzo smisao rečenica, koje su izgledale obavijene stanovitom nejasnoćom. Moram i ovdje iztaći ono, što sam kazao u »Pristupu«: čitatelj ne

može uzeti ovu knjižicu u ruke sasvim nespremljen. Ne posjeduje li već stanovitu glasbenu izobrazbu, moguće je, da će tu i tamo naići na potežkoće pri čitanju. Ali neka stoga ne zaključi prerano, da takvo razpravljanje »nije za nj«, da ga on »ne razumije«, da ga »ne će nikada razumjeti«. Čim je posegnuo za ovim djelcem, očito je, da ga je vodila ljubav prema glasbi; neka ga ona povede i k podrobnijem proučavanju stanovitih problema glasbene teorije, čije će mu poznavanje onda sasvim olakotiti razumievanje ovog »Uvoda«.

Bude li dakle moje nastojanje ne samo uputilo izobražene ljubitelje glasbe u pravce djelovanja glasbene estetike, već i ponukalo nedovoljno naobražene, da se još više posvete širenju svog poznavanja glasbene teorije, svrha mog rada bit će obilno postignuta.

»Matici Hrvatskoj«, koje je djelatnost ostavila neizbrisivih tragova u stvaranju hrvatske glasbene literature, neka je moja topla hvala na izkazanoj susretljivosti, kojom je omogućila tiskanje i opremu ove knjižice.

U Zagrebu, u veljači 1944.

Prof. JOSIP ANDREIS

UVOD U GLASBENU ESTETIKU

PRISTUP

Svrha je glasbene estetike: *opisati i izpitati izvore glasbene ljepote i njezino djelovanje na čovjekov unutarnji život.* Kako glasba djeluje i čime, to je pitanje, kojim se, prema tomu, mora pozabaviti glasbena estetika.

Ona se mora u prvom redu zadržati kod ogledanja elemenata glasbenog jezika, kod »građe« glasbene umjetnosti, jer je na glasbenom području odnos između »materiala« i gotove tvorevine drugačiji, složeniji nego na području ostalih umjetnosti. Ono, što je drugim umjetnostima već prirodnim putem dano (boja, rieč, mramor), mora sebi glasba tek izgraditi. Kao umjetnost glasba ne nalazi u vanjskom svietu gotove, cjelovite ekvivalente za svoj izraz, pa mora sama stvoriti osjetilnu haljinu, u kojoj će se u čistoći svoje ljepote pojaviti. S druge strane, cjelinu glasbenog djela doživljujemo obavljajući sintezu pojedinosti, koje se pred nama analitičkim putem odvijaju; u svakoj od tih pojedinosti, koje uzajamnom djelatnošću nose tonsku građevinu, na djelu su elementi glasbene »građe«, koji uvjetuju život svakog detalja. Odtuda i važnost njihova upoznavanja i izpitivanja.

Gledajući izvore glasbene ljepote, glasbena estetika će u stvari izpitati unutarnje zakone

glasbenih izražajnih sredstava. Polazeći od tona kao primarnog elementa, na kojemu glasba mora graditi, estetska će razmatranja ogledati i ostale elemente glasbenog govora: ritam, melodiju, harmoniju, boju, oblik. Odkrivši tako unutarnju vriednost svih sastavnih dielova glasbene tvorevine, glasbena će estetika pokušati izpitati djelovanje glasbe na čovjekov unutarnji život.

Tumačeći unutarnje vrednote elemenata glasbenog govora, glasbena estetika će svakako morati predpostaviti, da svaki onaj, koji se želi njome baviti, razpolaže stanovitim poznavanjem obće, a i specifične glasbene teorije. Izpitujući navedene elemente glasbenog jezika, estetska će se razmatranja morati doduše u mnogo čemu uputiti od samog početka; ali ono, što se bude o njima govorilo, ne će nositi na sebi obilježja obične, normativne glasbene teorije, već će služiti što lakšem odkrivanju *djelovanja* zakona ljepote u njima. Stoga pravu glasbenu estetiku ne treba zamjenjivati uvođenjem u glasbu, koje računa s podpuno nepripravnim ljubiteljima glasbe te ih upoznaje s abecedom glasbene nauke. Takva su uvođenja nuždno također estetskog karaktera, barem jednim svojim dielom; i njima je svrha odkriti tajne glasbenog djelovanja. Međutim, glasbena estetika ima već od samog početka svoj cilj pred očima te ga nikada ne gubi iz vida.

U pristupu glasbenoj estetici treba pobliže odrediti i mjesto glasbene umjetnosti u okviru ostalih umjetnosti te upozoriti na specifične crte, po kojima se glasba od njih razlikuje. Pritom će izbiti dvie činjenice od ogromnog značenja: *glasba je umjetnost, koja se odvija u vremenu; ona djeluje izravno na naš čuvstveni život; a budući da se i naš osjećajni život odvija samo u vremenu, to je jasno, da je glasba najpodesnija, upravo jedina umjetnost, koja može neposredno utjecati na nj i postati mu idealnim odrazom.* Prema tomu se dinamika unutarnjeg toka glasbe i dinamika našeg osjećajnog života sretno podudaraju. Iz toga sliedi i druga činjenica, koja postaje, tako reći, ključem mnogih tajna u djelovanju glasbe: naš se duševni, nadasve pak osjećajni život, odvija u valovlju, u zamasima, koji se — izazvani bogatom raznovrstnošću utisaka iz vanjskog svieta i odnosima između nas (t. j. naše naravi) i naše bliže i dalje okoline — očituju u nizanju ugođaja, u kojima redovito postoje dva elementa, što se nuždno dopunjuju: *napetost i njezino popuštanje, smirivanje.* Po tome su duševni čini osnovani na nizanju opreka, u kojima sukob suprotnih snaga traži i nalazi razplet čvora. *Postajući ogledalom duševnog života, i glasbeni će govor po tome očitovati u svom toku sukobljivanje suprotnih sila i njihovo izmirivanje.* I u njemu ćemo dakle zapažati one tako tipične crte našeg duševnog iživljavanja, koje se nadasve očituju u porastu, gradaciji, kao i u naglom prelaženju u suprotno stanje, nakon što je osjećajni razvoj u jednom pravcu dosegao vrhunac. Ili, kako to stari estet Vischer još podpunije, cjelovitije veli: »Der Lebenslauf einer Stimmung (wie die Musik sie schildert) wird die Gesetze der Entwicklung und des Umlaufs alles Lebens darstellen: ein Aufsteigen und Fallen, sich Spannen und Lösen, Verwandtes mit Verwandtem

Binden, starke und milde Kontraste Setzen und Versöhnen, sich in mehrere Strömungen Spalten, neue Quellen Aufnehmen, sich wieder Sammeln, schliesslich befriedigt in sich Zurückkehren und Ausatmen«.[1]

Načela kontrasta, napetosti i popuštanja ne će se samo zamietiti u osnovnim utiscima gotovih glasbenih tvorevina većeg ili manjeg obsega, već i pri analizi samih elemenata, koji glasbu sačinjavaju. I melodija i harmonija, i ritam i dinamika, i boja, pa čak i svaki pojedinačni ton, sve to nosi u malom odraze principa oprečnosti, sukobljivanja i izmirivanja, na kojima se u glavnim obrisima temelji dojam cjelokupnosti tonskog djela.

Uzpoređena s ostalim umjetnostima, glasba očituje i druga, posebna obilježja, koja je prave podpuno samostalnom, nesrodnom ni s jednom od njih. Već smo rekli, da ona živi u *vremenu*. Naprotiv, slikarstvo, kiparstvo i graditeljstvo statičke su naravi, nalaze svoj život u *prostoru* i ne mienjaju oblik, koji im je umjetnik jednom zauviek podao. S toga gledišta je pjesničtvo tek donekle srodno glasbi: i ono živi u vremenu, nadasve pak u oblicima, koji postaju vjernim odrazom života (kazalište). Ali u jednom se oni podpuno međusobno razlikuju: pjesničtvo se u prvom redu

[1] »Životni tok jednog ugođaja (kako ga glasba prikazuje) predočit će i zakone razvoja i toka svega života: očitovat će se tada uzdizanje i opadanje, napetost i njezino popuštanje, međusobno udruživanje srodnih elemenata, suprotstavljanje i izmirivanje jačih i blažih oprečnosti, ciepanje u razne smjerove, pronalaženje novih izvora, ponovno sabiranje snaga te konačno, zadovoljno smirivanje i odisanje.«

obraća umu, posredstvom kojega utječe na dušu; ono živi u svietu pojmova i logičke misli, koji je tuđ glasbi (iako se ni glasba ne može odreći sudjelovanja misli, na koju spada spoznaja logike glasbenih oblika). Glasba se, naprotiv, ponajprije obraća osjećajnom životu, na koji, kako rekosmo, neposredno utječe. — U graditeljstvu, slikarstvu, kiparstvu, cjelina se pojavljuje prije pojedinosti, pa se djelo do kraja upoznaje prelazeći od obćeg k posebnom. Naprotiv, u glasbi (kao i u pjesničtvu) postupak je obrnut: pojedinosti se javljaju prije cjeline, djelo postaje našom konačnom svojinom tek onda, kad smo iz niza pojedinosti uspjeli izgraditi obću cjelinu. — Nadalje, slikarstvo i kiparstvo nalaze u prirodi uzore, dok ih glasba u njoj ne nalazi. Svi zvuci, što ih priroda u velikom broju dnevno stvara, bilo to zavijanje vjetra, huka mora ili piev ptica, nisu još pravi tonovi, na kojima glasba izgrađuje svoju osobnost. Nema u njima onog pravilnog titranja, koje tvori plemenitost tona i već unapried najavljuje red i organizaciju, što upravljaju cjelokupnim glasbenim tokom. Glasba je, prema tomu, strogo kreativna umjetnost, koja iz ničega stvara. No ako likovne umjetnosti ne mogu onako duboko zasiecati u naš emocionalni život, kao što to čini glasba, utjelovljenje osjećaja, one ipak imaju stanovitu prednost pred njom: njima ne treba posrednika. Kad je slikar odložio kist, a kipar dlieto, kad je graditelj napravio nacrt, po kojemu će konačno i posljednji kamen biti položen na svoje mjesto, umjetnička djela, koja su iz njihovih ruku potekla, počinju svoj vječni život. Ona govore neposredno za sebe;

umjetnik je sviestan, da će ljepota, koju je u njih ulio, nepomućeno sjati u punoj iskrenosti i vjernosti. S glasbom je drugačije. Kad je skladatelj izpisao i zadnju stranicu svoje partiture, ona nije još počela živjeti. Da do toga dođe, mora se naći posrednik — solist, komorni, orkestralni, vokalni, operni, baletni sastav — koji će omogućiti, da glasbeno umjetničko djelo zablista pred slušaocima u punom sjaju ljepote, koju je skladatelj u duhu gledao, kako nastaje. No pri tome izbijaju i stanovite poteškoće. Pošto se glasbenik mora prepustiti tuđem posredovanju (izključuju se slučajevi, u kojima sam skladatelj, ukoliko je i solist ili dirigent, predaje svoje skladbe i postaje im idealnim tumačem), jasno je da njegovo djelo ne će biti uviek onako ostvareno, kako ga je on zamislio. Izvađač, odnosno izvađači, također su umjetnici, u kojima ključa intenzivan osjećajni život. No razlike u temperamentu, koje kadkada znadu biti i prilično znatne, mogu vrlo lako naglašivati u glasbenom djelu čas jedne, čas druge elemente, što nuždno dovodi do barem djelomičnog izobličenja prvotne fizionomije djela i prikazuje autorova nastojanja u drugačijem svietlu. Razlikama u temperamentu pridružuju se ponekad i nedostatci stručne naobrazbe, koji se zamjećuju i kod amatera izvađača, koji se inače odlikuju shvaćanjem glasbene umjetnosti. S tog je gledišta glasba u sličnoj opasnosti, kojoj su izložena književna djela, kad se prevode na strani jezik. Ono štetno udaljivanje od izvornika, što ga u osrednjem ili lošem prievodu gotovo na svakoj stranici zamjećujemo, ponavlja se — na drugom području i s drugim izražajnim sredstvima — i kod glasbe. Stoga bi u okvir glasbene estetike moralo ući i posebno poglavlje, posvećeno estetici izvađanja glasbenih djela.[2]

I

PRAIZVOR GLASBENOG ŽIVOTA

Građu, kojom glasba podiže svoje tvorevine, predstavljaju *tonovi*. Kako smo kazali, tonova u prirodi gotovo da i nema. Ona je puna zvukova, glasova, što nastaju nepravilnim titranjem elastičnih zvučnih tjelesa ili zraka. Naprotiv, ton se rađa iz pravilnog titranja zvučnih izvora te plemenitošću svog zvučnog utiska jedini dolazi u obzir za stvaranje temelja, na kojemu će nastati glasbeno djelo.

Značajno je za ton, da on u zametku predstavlja već obrise glasbenog života. Pojedinačni se ton sastoji, kako je poznato, od stanovitog broja titraja; svaki pak titraj sadrži tri jasno odieljena elementa: mirno stanje zvučnog izvora, pomak iz tog stanja u napeto, te vraćanje prvotnom položaju. Mir-napetost-mir predstavlja obrazac, po kojemu se, u tisuću raznih niansa, odvija sav glasbeni život (koji je u tome, kako smo malo prije naveli, vjerno ogledalo duševnog). Slušajući pojedinačni, izdržani ton, mi toga nizanja suprotnosti nismo sviestni, već naprotiv, dobivamo utisak ab-

---

[2] U ovoj je knjižici nekoliko misli o izvođenju glasbenih djela izneseno u istoimenom članku na str. 107.

solutnog mira, nepokretnosti, te našemu navodu s tog gledišta pripada sasvim teoretsko značenje, koje uza sve to ništa ne gubi od dubokog smisla svoje simbolike. Da bismo pak i mi dobili dojam promjene, da bismo zamietili odvijanje glasbene misli, potrebno je, da ton očituje i druga svojstva, koja tek omogućuju postanak glasbenog izražavanja. *Ton može mienjati jačinu, može mienjati visinu, može u preobražavanju jakosti i visine polučiti veću ili manju brzinu nizanja tih promjena.* Tek tada je moguće zamjećivanje *pokreta,* na kojemu se u glasbi sve osniva (umjestno je rečeno, da se baš na glasbu može na poseban način primieniti Heraklitova izreka: *Πάντα ῥεῖ,* čime se još jednom naglašuje podudaranje glasbene dinamike sa životnom). Zapažajući kretanje tonova, mi ćemo smjesta osjetiti i stanovitu analogiju između njega i nekih pojava u našem duševnom životu. Stalno penjanje tonova, stremljenje uvis te pojačavanje njihove snage i brzine, izaziva u nama osjećanje porasta energije, volje, duševne snage, dok opadanje jakosti tona, njegovo spuštanje i smanjivanje brzine kretanja djeluje u suprotnom pravcu.

Postavivši načelo nastajanja tona, jasno je, da bi teoretski bilo moguće provesti nizanje sve novih tonova do u bezkonačnost. No narav čovječjeg slušnog organa postavila je toj mogućnosti određene granice, i to dvojake. U prvom redu, glasba može izkorišćivati samo one tonove, koji svojim brojem titraja u jednoj sekundi ne prelaze moć slušnog osjeta (ljudsko uho ne zamjećuje tonove, koji titraju manje od 16 i više od 25.000 puta u sekundi). A zatim, među tonovima mora postojati određen

razmak. Mienjanje visine tona moglo bi teoretski usliediti u svakom, pa i najmanjem mogućem razmaku od prvotnog tona. Međutim, u razvoju europske glasbe (pretežno zapadnoeuropske), koja predstavlja sve, što je dosada velikog i značajnog stvoreno na području te umjetnosti, pojavila se je težnja, da razmak među tonovima bude prilično velik i da iznosi ono, što se obično naziva jednim polutonom.[3] Takvo je načelo unielo nadasve značajne posljedke čovjekova organizatornog duha u neizmjerno more svih mogućih tonskih visina. Druga, nuždna posljedica takva poimanja bila je činjenica, da se je broj polutonova različite visine ograničio samo na dvanaest, jer je trinaesti poluton postao jednak prvom, razlikujući se od njega tek tamnijom ili svjetlijom obojenošću. Kako je poznato, taj trinaesti poluton tvori oktavu prvog (ne valja uzto zaboraviti, da se i čitava skupina od dvanaest različitih polutonova naziva oktavom). U tom polutonskom sustavu trebalo je svladati još dvie zapreke: pomanjkanje uporišta, oslonca, koji bi omogućio, da se među polutonovima uzpostavi stanoviti uzročni odnos, bez kojega bi bilo nemoguće raditi na daljnjem sređivanju i preglednosti; uzto je valjalo izbjeći jednoličnost, što nastaje neprekidnim nizanjem samih polutonova i ne zadovoljava težnju za raznovrstnošću, koja se baš

[3] U oprečnosti s tom težnjom stoji glasba nekih izvaneuropskih naroda, nadasve iztočnih, koji osjećaju potrebu, da razmak među tonovima bude manji (umjesto polutona, četvrt tona, a i manje). U naše doba javlja se tu i tamo i u europskoj umjetničkoj glasbi nastojanje, da $1/4$ tona i $1/6$ tona postanu sredstvima glasbenog izražavanja.

u glasbi na osebujan način javlja. Oba nedostatka bila su uklonjena stvaranjem tonaliteta. Tonalitet uklapa sve sastavne dielove jedne oktave u jedinicu, u kojoj prvom, temeljnom tonu oktave pripada posebno značenje. Taj ton upravlja tonalitetom, koji po njemu dobiva svoje ime, dok svi ostali elementi oktave osjećaju svoju pripadnost osnovnom tonu. Nadalje, pojam tonaliteta provodi i stanovitu selekciju unutar dvanaest polutonova u oktavi: on bira sedam između njih, uzpostavlja na taj način diatonsku ljestvicu, kojoj su elementi nanizani u razmacima od jednog čitavog tona ili polutona, te smatra tih sedam tonova glavnima, a ostale sporednima (no ne »sporednima« po njihovoj važnosti u potonjem oblikovanju glasbenog djela, već samo pri određivanju fizionomije tonaliteta). Kako raznih polutonova ima dvanaest, jasno je, da svaki od njih može postati izhodištem jednog tonaliteta.

Pri spomenutoj selekciji elemenata u okviru oktave, srećemo ponovno — a tek smo kod organizacije glasbene građe — analogije s duševnim životom. Ako izpustimo iz vida t. zv. »crkvene načine«, koji su do u 16. stoljeće vladali umjetničkom glasbenom kulturom, umjetnička glasba je u potonjem razvitku (a pučka glasba još mnogo prije) gradila na dvie razne mogućnosti podjele tonova u ljestvici: na t. zv. dur-ljestvici i mol-ljestvici:

dur-ljestvica:	c d e f g a h (c)
mol-ljestvica:	c d es f g a h (c)

Slušajući glasbene tvorevine osnovane na tim ljestvicama (razumije se u uzajamnom sudjelovanju melodije, harmonije i ritma) ne možemo se oteti utisku, da sve ono, što se rađa iz dur-ljestvice, nosi na sebi pečat svietla, odrješitosti, mužkosti, vedrine, dok mol-ljestvica odrazuje sjetu, pritajenu čežnju, bol. Tako nam se već sada pri razmatranju osnove glasbene umjetnosti, očituje duboko srodstvo između temeljnih načina glasbenog izražavanja i obaju suprotnih polova svega ljudskog osjećajnog života: radosti i boli.[4]

Stvaranjem, utemeljenjem tonaliteta dovršen je važan odsjek u organiziranju glasbene građe. Glasba kao umjetnost počinje tek sada svoj život.

Na ovom je mjestu potrebno iztaknuti i t. zv. dvostruku prirodu tona, koja može postati izhodištem raznovrstnog poimanja glasbe. Po svom postanku ton je osjetilne naravi: materija ga proizvodi, a naš slušni organ ga prima; ton se dakle pokazuje u osjetilnom ruhu. No u istom trenutku svog nastajanja on djeluje na čuvstva i budi osjećaje: nakon što je nastao slušni osjet, duh vrši novi stvaralački akt i podaje tom osjetu sasvim novo značenje. To prožimanje osjetilno-duhovnih

[4] Dur- i mol-ljestvica rezultat je selekcije provedene među većim brojem ljestvica, koje su svoj život počele još u glasbenom sustavu starih Grka, a nastavile ga za srednjeg vieka, kad su se na njima obrazovali gore spomenuti crkveni načini. Kao što mi danas dur- i mol-ljestvici podajemo stanovita izražajna obilježja, tako su još Grci svojim ljestvicama davali specifične oznake, po kojima se njihova moć izražajnosti mnogo razlikovala. Ljestvice su u doba Grka nosile i posebne nazive (te je nazive preuzeo i sred-

obilježja mora se izražavati u postojanoj uravnoteženosti. Poremeti li se ona, prevlada li osjetilni element, djelovanje glasbe gubi svoje najznačajnije uporište, glasba postaje površnim sredstvom osjetilnog uzbuđenja (sjetimo se ogromne količine svakovrstnih virtuozkih skladba, koje baš ništa ne znače s gledišta duševnog obogaćenja).

Izkorišćivanjem svojstava tona osvaja glasba i ostala svoja izražajna sredstva: i melodija i harmonija, i ritam i boja, sadržani su već u zametku u tonu i njegovim obilježjima.

Građa *harmonije* — suzvuk osnovan na nizu istodobnih terca, u prvom pak redu trozvuk (c–e–g) — data je prirodnim putem u pojavi samog tona. Kako je poznato, čim zazvuči stanoviti ton, obično se pojavi i niz njegovih parcialnih, alikvotnih tonova, i to određenim redom:



Pri tome već prvi alikvotni tonovi tvore dur-suzvuk, sastavljen od jedne velike i jedne male terce (c–e, e–g). Harmonički dur-sustav sadržan je dakle u prirodnim svojstvima samog tona. No

nji viek, iako ne sasvim doslovno) po pokrajinama, u kojima su se većinom javljale: napjevi Dorana imali su za podlogu dorsku ljestvicu, oni iz Frigije frigijsku, i t. d. Što se tiče izražajnih obilježja, melodije dorske ljestvice bijahu smatrane odrazom mužke snage, jakosti, značaja, čvrstoće; frigijski su napjevi odražavali strastvenost, opojnost, mekoputnost, bakantsko orgijanje; zanosnošću su bile prožete i hipofrigijske melodije, i t. d.

parcialnim tonovima pripada još jedna zasluga od ogromnog značaja: na njima počiva i ono, što nazivamo *bojom tona* (timbre), koja je kod svakog glasbala, a i kod ljudskih glasova, drugačija.

Promjenom visine tona — bilo to postupice ili u skoku — nastaje ona, više ili manje valovita tonska linija, koju nazivamo *melodijom*; na njoj počima pretežna izrazitost glasbe; štoviše, prosječni ljubitelj glasbene umjetnosti prosuđuje samo po njoj djelovanje i vriednost glasbenog djela. Estetsko djelovanje promjene tonske visine očituje se u dva smjera: kao pokretna promjena visine (čime nastaje melodija) i kao nepokretna promjena, pri čemu djelovanje pojedinačno uzetog tona odgovara pojmovima visoko — nizko, gore — dolje.

Promjena jakosti tona — koja se također može provoditi postepeno (crescendo — diminuendo) ili naglo (forte — piano) — omogućuje, da se na poseban način iztakne onaj vječni zakon izmjenjivanja napetosti i njenog popuštanja, o kojemu smo već govorili, te plastično ocrtava one dielove skladbe, koji se izpunjaju intenzivnošću unutarnjeg života i predstavljaju vrhunce dinamičkog razvoja.

Konačno, posljednji, ali izvanredno značajni odsjek, koji organizaciju glasbene građe privodi kraju, predstavlja unošenje stanovitog reda, pravilnosti u nizanje tonova. Onako, kao što se bezkonačno vrieme sustavno izkorišćuje podjelom na sekunde, minute, satove i ostale veće vremenske razmake, koji omogućuju preglednost vremenskog toka, tako se i u (teoretski) bezkonačno moguće nizanje tonova uvodi podjela, koja stanovite sku-

pine tonova spaja u manje jedinice. Pri tome je čovjek u stvari u tonskoj građi odrazio onaj proces disanja, koji se posvuda oko njega u prirodi zamjećuje. Svemoćna moć *ritma,* koja upravlja izmjenom dana i noći, godišnjih doba, talasanjem valova, sagibanjem grana pred jačinom vjetra, čovjekovim disanjem i udaranjem njegova bila, radom pojedinca i zajednice, morala je i u glasbi, vremenskoj umjetnosti, očitovati svoj blagotvorni utjecaj.

Praktična podjela glasbene građe na ritmičkoj osnovi mogla se je provesti jedino sustavnim naglašivanjem pojedinih vremenskih jedinica. Kod toga su se pokazale samo dvie mogućnosti: nakon jedne naglašene vremenske jedinice može sliediti jedna nenaglašena ili dvie nenaglašene jedinice (svaka od ovih jedinica, naglašenih i nenaglašenih, jednako je duga):

a) — ᴗ b) — ᴗ ᴗ

Dvodjelnost ili trodjelnost predstavljaju dakle jedine mogućnosti osnovnog oblikovanja bezobličnog vremenskog zbivanja. One postaju mjerilom, koje i nesviestno primjenjujemo na sve ostale mjerovrsti, što se dadu izvesti iz ovih dviju: 4, 8, 16 ili 6, 9, 12, temelje se na 2, odnosno na 3. No ako je dvodjelnost osnovom svemu ritmu, što se očituje u životu prirode, trodjelnost je proizvod čovjekova ritmičkog osjećaja, kako se očituje u plesu, tom primitivnom vanjskom izražavanju čuvstava.

Spomenuvši u glavnim obrisima osnovne elemente glasbenog djelovanja — harmoniju, boju, melodiju, ritam — potrebno je u susljednom izlaganju svaki od njih podvrći nešto podrobnijoj analizi i temeljitije izpitati osebine tih nadasve važnih činbenika, koji su u klici, kako rekosmo, već sadržani u tonu, praizvoru svega glasbenog života.

II

RITAM

Prelazeći na podrobnije ogledanje elemenata glasbenog govora, našu će pažnju u prvom redu privući ritam. Već smo naglasili njegovu posvudašnjost u vanjskom svietu, kao i u unutarnjem, čovjekovu. Njegova sveobuhvatnost očituje se i u činjenici, da ga svaka umjetnost (na svoj način) poznaje. Taj »red i razmjer u prostoru i vremenu« (D'Indy), taj »poredak u gibanju« (Platon) ujedinjuje umjetnosti u lanac, koji i s te strane odaje istovjetnost prvotnog izvora. Zar se svemoć ritma ne očituje na čudesan način u udruživanju tonova i pokreta, pri čemu čar ritma pokretom pretvara vrieme u prostor, a zvuk u vidljivu materiju?

Osebujnost ritma izvire i iz činjenice, da on može živjeti sam, bez pomoći ostalih glasbenih elemenata. Njemu čak ne treba ni ton: dovoljan mu je šum (odtuda ono izvanredno prisno stapanje pojmova udaraljke i ritma, odtuda uloga ritma u životu primitivnih naroda). Ritam je dapače u mogućnosti, da izkorišćivanjem ritmičke osnove jedne melodije, sugerira i njezin tonski sadržaj. Ako nam je melodija poznata, mi je razabiremo

već i onda, čim prstom po stolu izvodimo njezinu ritmičku okostnicu.

Pravilnost, smisao za poredak, koji se je tako jasno očitovao u nastajanju tona (utemeljenom na pravilnom izmjenjivanju titraja), u podjednakom međusobnom razmaku među tonovima (poluton), očituje se na poseban način u ritmičkom zbivanju, koje se pretvara u pravilno odmjenjivanje vremenskih jedinica i naglašenih dielova u njima.

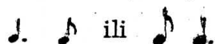
Udruživanjem vremenskih jedinica u skupine jednakog trajanja nastaje takt; njega prema tomu predstavlja stalno ponavljanje jednako dugih skupina vremenskih jedinica, u kojima je posvuda proveden jednaki sustav naglašivanja. U tom naglašivanju ne pripada, kako smo rekli, svim dielovima takta jednako značenje: prvi njegov dio jače je naglašen, pa se naziva »težkom dobom« (tezom). Ostali su dielovi slabije naglašeni, odnosno nisu naglašeni; nazivaju se »lakim dobama« (arza). I te razlike u naglašivanju, kojima pripada više unutarnje, abstraktno, nego vanjsko, osjetno značenje, postaju simbolom onog obćeg talasanja, koje se, kako smo već nekoliko puta uztvrdili, pojavljuje u uzastopnim lukovima napetosti, skupljanja, zgušćivanja, konstruktivne snage i njezine suprotnosti, popuštanja, smirivanja.

Kazali smo, da dvodjelnost i trodjelnost predstavljaju osnovne mogućnosti ritmičke podjele vremena, koje vlastitim umnažanjem (2×2, 2×3, 3×2, 3×3, 4×3 i t. d.) i međusobnim stapanjem (2+3, 3+2, 3+4 i t. d.) postaju izhodištem novih, složenih, izvedenih mjera. Svaka mjera ima svoje posebne značajke djelovanja; to proiztječe već iz

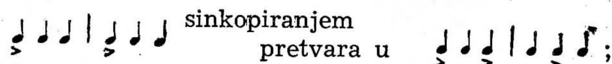
uzporedbe prvih, neizvedenih taktnih vriednosti: jednostavna simetrija dvodjelne mjere (♩ ♩) predviđa odmjenjivanje jedne težke dobe, kojoj se suprotstavlja samo jedna laka; dok dvodjelnost tim svojim obilježjem djeluje donekle ukrućeno, izazivajući utisak stanovite čvrstoće, stabilnosti, trodjelnost (♩ ♩ ♩) mnogo je pokretnija; ostavlja dojam lakoće, prozračnosti, pa je značajno, što su baš »scherzi« u sonatama, komornim djelima i simfonijama (dakle stavci, kojima položaj između adagia i finala nameće vedru haljinu lakoće, neusiljenosti, izrazite pokretljivosti, a i dražesti) pisani ponajčešće u trodjelnim mjerama (odnosno u onima, kojima je trodjelnost osnovom).

Raznovrstnost obćih ugođaja, koja se postizava prikladnim naglašivanjem unutar okvira takta, nije (kako bi na prvi mah moglo izgledati) ograničena samo na izkorišćivanje temeljnih dielova takta (u dvodjelnosti prvog i drugog, u trodjelnosti prvog, drugog i trećeg); ona se proteže i na ostale dielove, koji nastaju ciepanjem osnovnih taktnih vriednosti: u 2/4-mjeri svaka se četvrtinka može dalje podieliti (u 2 osminke, 4 šestnaestinke i t. d., kao i u triole, kvintole i t. d.) te svaki njezin novi manji dio može postati nosiocem naglaska. A može se poći i obratnim putem, te se mogu udružiti pojedini dielovi takta u nove, dulje odlomke: ♩ ♩ ♩ može se, primjerice, pretvoriti u 𝅗𝅥 ♩ ili ♩ 𝅗𝅥 , a ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ u 𝅗𝅥 ♩ | ♩ 𝅗𝅥 ; ♩ ♩ se pro-

duljivanjem prvog ili drugog diela preobrazuje u



Time smo dotakli i važnu ritmičku figuru, koja nastaje baš kao posljedica mogućnosti da se naglasak prebaci s težke dobe na laku, odnosno da se poda naglasak nižim notnim vriednostima od osnovne, te da se manje vriednosti udruže u nove, dulje. Mislimo time na *sinkopu,* važan činbenik pri razpoređivanju lukova napetosti i popuštanja. Sinkope nastaju sukobljivanjem dvaju naglasaka: nakon početnog, prirodnog naglaska, sliedi smjesta drugi, prije nego što ga očekujemo, te djeluje podpuno iznenadno, suprotstavlja se naglo prvom naglasku i izaziva jaku napetost (sinkopa može i u harmoniji postati izvor disonance!). Drugim riečima, sinkopa nastaje time, što nenaglašeni dielovi takta (ili nenaglašeni dielovi tih dielova) primaju na sebe neočekivano naglasak; tako se





Sinkope se, kako je poznato, vrlo često javljaju u plesnoj glasbi, gdje stvaraju veoma plodne opreč-nosti. Gotovo sva suvremena plesna glasba temelji se na izkorišćivanju sinkopiranja. Preuzevši ga iz glasbenog osjećaja primitivaca (uglavnom Crnaca naseljenih u Americi), učinila ga je svojim sastavnim elementom. Nije potrebno ni spominjati, da je zbog zloupotrebe u takvim skladbama čar sinkope u mnogo čemu oslabljen.

Pojava sinkope značajna je i zbog jednog drugog razloga. U njoj je već bjelodana nadasve važna činjenica, koja se često s nepravom gubi iz vida. Postoji naime kod mnogih ljubitelja glasbe težnja za istovjetovanjem ritma i takta, što je sasvim netočno. Do absolutnog podudaranja ritma i takta može, ali ne mora doći. Ritam je u bîti mnogo slobodniji pojam od takta, koji je ukrućen u svojoj strogoj pravilnosti; ritam se više puta provlači kroz takt svojim posebnim životom, koji, štoviše, kadkada stoji u živoj oprečnosti s neumoljivom tvrdokornošću takta (sjetimo se ponovno sinkope!). Može se dapače reći, da je pojava takta — koja je u poviesti glasbe usliedila tek u 16. stoljeću, kao posljedica renesansne težnje za povraćanjem vrjednota antike, u ovom slučaju antičke metrike — mnogo puta štetno utjecala na slobodu ritma. Ne zaboravimo, da je gotovo sva glasba do baroknog razdoblja bila izgrađena na širokoj polifoničkoj osnovi, koja je slobodu ritma smatrala i morala smatrati svojim životnim uvjetom. Primjer iz jedne skladbe Fr. Suriana (1549.—1621.) to očito dokazuje. Zamislimo skladbu bez tinaca (označenih točkicama), kojih u ondašnjoj notaciji nije još bilo. Pojedini glasovi ne počinju svoju dionicu na prvoj težkoj dobi takta, poput prvog tenora, već nastupaju slobodno. Nakon što nas je stoljetna predaja odgojila, težko nam je snaći se bez tinaca. Ali glasbenike iz 15. i 16. stoljeća oni bi očito sputavali:

U odvijanju ritmičkog života treba spomenuti još jedan važan element — pauzu. U njoj goli pojam vremena postaje glasbenom građom; no iako se za vrieme pauze ne zamjećuje nikakav zvuk, ona ostaje sastavnim dielom takta (jer slušalac i nesviestno dalje u sebi broji pojedine taktne dielove) te vrši snažan upliv na stvaranje napetosti, na oblikovanje kontrasta (ovo drugo očito je već iz činjenice, što je muk pauze najjača opreka živom tonu). Dok pauze iza tonova, kojima pripada značaj dokončavanja periode ili kakvog drugog zaokruženog, većeg ili manjeg odlomka u izgradnji glasbene arhitektonike, nemaju znatnije važnosti djelovanja, daleko su djelotvornije pauze, koje ulaze među tonove, razdvajaju ih, kidaju i — nadasve pred tonom, kojemu pripada jači naglasak — stvaraju utisak tjeskobe, izpunjene intenzivnom dramatskom napetošću. Pauza svakako najjače djeluje na početku takta, posebno pred sinkopom.

Bogatstvo ritma je, tako reći, neograničeno te se očituje na veoma raznolike načine, koji često

stoje u suštoj protivnosti sa svakom željom za shematiziranjem. Ako izpustimo iz vida promjene u jakosti i trajanju tona — te bitne izvore ritmičkog života — lako ćemo uvidjeti, da se ritmičko pulsiranje može polučiti i valovitim nizanjem tonova, pri čemu uzpon, oličenje stremljenja, energije, predstavlja u neku ruku naglašeni dio takta, dok silaženju, slabljenju, popuštanju, pripada značaj nenaglašenog diela. Posebno značenje pripada vezi, koju je moguće uzpostaviti između pojedinih dielova takta i uzpona, odnosno silaženja tonova, naročito kad uzpon dolazi na laku dobu, a silazak na težku. Tonovi mogu podpuno promieniti svoju fizionomiju pod uplivom raznovrstnosti ritma. Grunsky to bjelodano dokazuje na sliedećem primjeru: Primienimo li sve moguće ritmičke obrazce na razstavljeni trozvuk (c-e-g-c, e-g-c-e, g-c-e-g, i t. d.), njegovi će se tonski dielovi pokazivati u neprestano novom osvjetljenju, nadasve kod triola, u kojima će sekstni pomak posebno doći do izražaja:

Osobit čar ritmičkog zbivanja izvire iz postupka, kojim se niz jednakih figura naizmjence prebacuje s lake dobe takta na težku, kao u scherzu Beethovenove glasovirske sonate op. 14 br. 2:

Veoma bogata uloga ritma u suvremenoj glasbi, s tako čestim promjenama takta, predstav-

lja pak posebno poglavlje. U savezu s tim treba se sjetiti bogatog doprinosa, koji je u suvremenu europsku glasbu ušao sa svježeg vrela pučke ritmike. Tek je proučavanje folklora očitovalo bogatstvo viših složenih taktova (5/8, 7/8, 7/16 i t. d.), među kojima ima i takvih, koji se ne dadu svrstati pod način našeg, zapadnoeuropskog bilježenja ritmičkog zbivanja.

Značajno je, kako se ne samo melodija i ritam, već i harmonija i ritam međusobno prožimlju, uvjetujući jedno drugomu samostalnost života (pri tome je od važnosti stapanje sinkope, nosioca disonance, i harmonije).

Pri završetku ovog odsjeka moramo konačno spomenuti i tempo, t. j. potanju uputu o brzini, kojom treba izvoditi zapisane zvukove na papiru. U određivanju ljestvice te brzine zapaža Riemann uzku vezu s odkucajima čovječjeg bila. Kao što brzina od oko 75 odkucaja u minuti predstavlja srednju, normalnu brzinu kucanja srdca, tako ta ista brzina, primienjena na odvijanje glasbenog djela u vremenu, predstavlja njegovu osrednju brzinu, ni prepolaganu, ni brzu. Polovi s jedne i druge strane te brojke jedva dopiru do njezinog prepolovljenja, odnosno podvostručenja (50 odkucaja u minuti već je sasvim polagano, a 140 jako brzo). I tempo podleži raznim promjenama, koje uvjetuju bogatstvo izraza. One se uglavnom temelje na ubrzavanju, odnosno usporavanju početne brzine, čime se na poseban način uzpostavljaju mostovi između oscilacija, koje naš duševni život neriedko doživljuje, i glasbenog toka, njegova ogledala.

III

MELODIJA

Ritam je moćni pokretač glasbene misli; on elementarnom snagom djeluje na svačiju pažnju te je privlači i sebi podčinjava. No djelovanje samog ritma jednostrano je; tek melodija može objaviti svu plemenitost glasbenog govora, svu uzvišenost boli i zadovoljstvo radosti. Ali ne bi bilo točno misliti, da je melodija pojam, koji može postojati sam za sebe bez sudjelovanja ostalih elemenata glasbenog izraza (onako kao što, primjerice, sam ritam može djelovati uz pomoć prostog šuma). Kod melodije se najbolje može zapaziti, kako glasba zapravo predstavlja uzajamnu djelatnost svih svojih elemenata: melodija se ne javlja bez ritma, koji tek ulieva život u niz tonova, što je sačinjavaju; njezinu pozadinu tvori harmonija, koja — bez obzira na to, je li ostvarena ili nije — izvire iz strukture same melodije, uzpostavlja odnos pojedinih tonova među sobom, kao i prema tonici, te izvanredno mnogo pridonosi podpunom proživljavanju i proosjećanju melodičke crte, koja harmoničkom dopunom dobiva konačne obrise svoje izražajnosti. Dinamika — u postupnim ili naglim prielazima — pridonosi stvaranju napetosti i popuštanja, kriza i njihovih rješavanja. Konačno — bilo da je povjerena čovječjem glasu ili kojem glasbalu — melodija se javlja uviek u stanovitoj tonskoj obojenosti. Tako već u najjednostavnijoj melodiji dolazi do skupnog djelovanja nekolikih sila, od kojih svaka može postati izvorom napetosti i oprečnosti.

Odredivši bit melodije u nizanju različitih tonova — u kojemu ritam ostvaruje stanovit poredak, dok mu dinamika daje mogućnost prielazâ svietla i sjene, a harmonija još jače odkriva njegovu osjećajnu pozadinu — moramo sada posvetiti nekoliko redaka ustrojstvu melodije, onoj bezkonačnoj raznolikosti tonske linije, koje je neopisivo bogatstvo ipak moguće pobliže odrediti, upoznavajući pritom ponovno izdanak one vječne organizatorne snage, koja je u svemiru i čovjeku podjednako na djelu.

Melodiju tvore intervali, razmaci među tonovima. Oni mogu biti veći ili manji (u melodijama dopiru odprilike do decime), mogu biti usmjereni prema gore ili prema dolje. Svaki od intervala posjeduje svoja izražajna obilježja, pa se na skupnosti tih značajki osniva u mnogočemu djelovanje melodije kao cjeline. Tako ponavljanje istog tona (u intervalu prime) može izazivati ideju snage, zgusnute, napete sile (pomislimo na prve taktove Beethovenove Pete simfonije!), ali može dati i pojam dražesti, nestašluka. Ponavljanje tona postaje napose u fugi značajnim izražajnim sredstvom (mnoge teme fuga počinju baš takvim opetovanjem istog tona, čime se lakše privuče pažnja slušaoca; to je važno kod uzastopnog nastupanja teme u ostalim glasovima). Sekunde (velike i male) predstavljaju svakako najprirodnije pomake te ostavljaju, nadasve u polaganom tempu, utisak smirenosti, u kojoj nema napetog stanja. Kod terce već nije svejedno, radi li se o velikoj ili maloj. Naročito pak pri početnom određivanju tonaliteta, igra melodičko značenje terce važnu ulogu. Kvarta i kvinta su intervali, u kojima ima napetosti, pa se (osobito kvarta) težko mogu ponavljati u istom smjeru. Kadkada ih nalazimo melodički udružene uzastopnim nastupanjem (kvarta i kvinta, združene, tvore oktavu). Seksta i septima ostavljaju posebne dojmove, prema tome, da li su usmjerene na niže ili na više (što kod ostalih intervala, koje smo dosada spomenuli, nije od tolikog značenja). Značenje intervala jedne melodije u mnogo čemu zavisi i od njihove harmoničke podloge. Interval može naime pripadati istoj harmoniji; no svaki od njegovih elemenata može postati i dielom posebnih harmonija, pa je ta činjenica od važnosti pri razpodjeli napetosti i smirivanja u toku melodije:



Slično djelovanje može proizvesti i raznolikost ritmičkog oblikovanja. Grunsky navodi, kako osobit položaj pripada trileru, koji također može djelovati u više smjerova (odriješito, skoro triumfalno, ali i nestalno, malaksalo), te tremolu, koji izaziva utisak nemira, ali i jednolične pokretnosti ili nepomičnosti.

Prelazeći na posebno određivanje fizionomije melodike,[5] moramo se, zbog lakšeg i pristupačnijeg

[5] U ovom odlomku smo nekoliko pobuda crpli iz disertacije njemačkog skladatelja E. Tocha, »Melodielehre« (Berlin, 1923.), u kojoj se možda po prvi put svestrano proučava ustrojstvo melodije.

izražavanja, poslužiti analogijama iz vanjskog svieta, kojima se ne može zaniekati srodnost s obrisima melodičkog zbivanja. Tako nam već najjednostavniji potez, pravac, može postati uporištem pri određivanju melodičkog obličja. On se u melodici javlja na dva načina: ili time, što melodija stalno ili duže vremena boravi na istom tonu, čime su granice njezina izražavanja skučene do najveće moguće mjere (iako se i na taj način dadu postići izvanredni posljedci; uzp. uspjelu Corneliusovu pjesmu »Ein Ton«) — ili pak time, što pravac mienja vodoravni smjer te postaje koso položen: tonovi sada uzlaze ili silaze u ljestvičnom obliku, granice izražajnosti su već široko razmaknute, mogućnosti djelovanja već bogate (sjetimo se navedenog scherza iz Beethovenove Glasovirske sonate op. 14 br. 2). Za primjer neka nam posluži i Chopinova Mazurka u B-duru:



Posredovanjem ritma i harmonije dađu se iz jedne jedine ljestvice stvarati bezkonačne melodičke crte. Razumije se, da ljestvični pomak ne mora predstavljati čitavu melodiju, već samo jedan njezin dio (prednji ili stražnji). Dalji oblik melodičke linije jest valovitost, pojava, koja se sastoji u tome, da se melodički pomak vrši u manjim intervalima, naizmjence u silazu i uzlazu, pri čemu se melodija u stvari okreće oko stanovitog broja zajedničkih tonova. Primjeri: Barkarola iz Offenba-

chove opere »Hoffmannove priče«, sporedna tema iz prvog stavka Beethovenove glasovirske sonate op. 53; takva je i tema finala Beethovenove Devete simfonije:



Međutim, bogatstvo se povećava, ako se valoviti pomak shvati u širem smislu, ne kao prosta valovita linija, već kao nizanje valovlja nejednake izražajne snage, koja u sebi sadržava težnju k stvaranju napetosti, te postizava vrhunac melodičkog napona, nakon kojega ujedno sliedi njegovo slabljenje i podpuno smirivanje. U takvoj melodiji

(sheme ili ili)

posebno značenje pripada točki, gdje melodički napon dostiže vrhunac, pa je jasno, kako, s obzirom na njezin položaj, nije umjestno, da melodički tok više puta do nje dopre. Isto je tako potrebno napomenuti, kako svaki od pojedinih valova — ne samo onaj, često završni, u kojemu je postignut absolutni vrhunac — posjeduje svoj, relativni, vrhunac melodičkog toka. Primjeri takvih melodija nalaze se u djelima svih klasika, no napose pak u razdoblju romantike, koja je u mnogo čemu proširila obseg i granice melodije, prepuštajući se svom često neobuzdanom zanosu; od romantičara je

nadasve Chopin majstor takve široke melodije, koja stremi vrhuncu, na kojemu će napinjanje duševnih snaga doživjeti maksimum intenziteta. Evo jedne takve, poznate Chopinove melodije, u kojoj se niže nekoliko uzastopnih melodičkih valova; vrhunac je dosegnut u posljednjem valu:



Među ostalim elementima melodičkog oblikovanja ističu se postupci, kod kojih nakon početnog naglog skoka uvis, sliedi postupno spuštanje melodije:



i obratno: nakon sustavnog penjanja dolazi nagli skok prema dolje:



Posebna pažnja pripada melodijama, koje na jedinstven način očituju svoju uzajamnost s har-

moničkim zbivanjem: one su sagrađene od intervala suzvuka, na kojima počivaju. Razstavljanjem suzvuka u njegove sastavne dielove, moguće je, uz pomoć ritma, stvoriti bezbroj melodija, koje mogu poprimiti najraznolikiju izražajnu obojenost; možda je najpoznatiji takav primjer početna tema Beethovenove Treće simfonije:



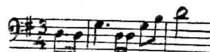
Takvih je melodija bilo ponajviše za klasika, u instrumentalnoj glasbi, no i romantičari su se znali njima vrlo izrazito poslužiti (Schubert, Mendelssohn, Wagner). Uzajamnost melodije i harmonije, očituje se i onda, kad melodija djelomično počiva na ostalim elementima harmoničkog zbivanja (na prohodnim tonovima, čije je bogatstvo, tako reći, neizcrpivo, na izmjeničnim tonovima, na predujmicama, napose pak na zaostajalicama — Wagner ih je umio izvanredno izkorističti —, jednom riečju na svim harmoničkim figurama). U oblikovanju melodije dolazi do posebne izražajnosti djelovanje pauze, koju smo već u odlomku o ritmu spomenuli.

Melodije, koje izviru iz harmonijske pozadine, daju prilike jednoj važnoj primjetbi: teme, što nastaju iz samih elemenata suzvuka, kao da posjeduju obilježja odrješitosti, mužkosti, ratobornosti; njima se dade izraziti i pojam veličine i snage; naprotiv, čim se melodija izgrađuje uz pomoć harmoničkih figura (prije svega zaostajalica) te tonova s kromatičkim obilježjima, njoj pripadaju značajke mekoće, raznježenosti, ženskosti, strast-

venosti i ljubavnog zanosa. Evo bjelodanih primjera; za prvu vrstu mogu poslužiti tri teme iz Wagnerove opere »Rajnino zlato«, i to tema »mača«:



tema »Rajninog zlata«:



i tema »duge«:



Za drugu vrstu evo dvie poznate teme iz Wagnerove opere »Tristan i Izolda«:





Spomenuli smo, da melodiju predstavlja nizanje stanja, u kojima se napetost i njezino popuštanje izmjenjuju, pri čemu napetošću označujemo prikupljanje snaga, koje se moraju iživjeti u svom djelovanju. No sve snage sadržane u melodici, ne

izkorišćuju se time, što se melodija u tonskoj tvorevini pojavi jednom ili više puta u nepromienjenom obliku. Skrivene sile pod melodičkom fizionomijom nagone skladatelja i na jedan drugi postupak: na preobražavanje melodičkog toka, na promjene njegovih elemenata, koji postaju izvorima novog pokreta, novog razvoja. Takvo preobličavanje melodije, poznato pod nazivom »variranja«, predstavlja važan konstruktivni činbenik. Spominjemo ga baš u ovom odlomku, jer izvire neposredno i jedino iz melodije, iz njenih obrisa i obilježja.

Variranje predstavlja (teoretski) neprestano ponavljanje određene melodije, no uviek u drugačijem ruhu. Ono je poseban primjer jedinstva u raznolikosti po tome, što svaka variacija zadane melodije mora na bilo koji način odavati povezanost s izhodištem, no mora istodobno i pokazati novo lice, oslanjajući se na promjene bilo ritmičkog, bilo harmoničkog, bilo melodičkog značaja (u orkestralnoj variaciji doći će do posebnog izražaja i promjene u izboru boja). Povezanost s izhodištem očituje se u variranju i time, što veoma često sve variacije zadržavaju tonalitet teme (»temom« se redovito naziva melodija, koja se varira; no taj naziv, kako ćemo kasnije vidjeti, poprima i sasvim drugo značenje); jedina promjena nastaje prelaženjem u istoimeni mol ili dur. U svom historijskom razvoju, variacija je prešla nekoliko stupnjeva izražajnosti, koji ujedno bacaju i svietlo na raznolikost mogućnosti u tom postupku. Variranje se nekada sastojalo u tome, što se je u svakoj variaciji zadržavala tema u izvornom obliku, dok bi

je glasovi oko nje okruživali uviek novim figurama; uz ovakvo variranje — koje je zapravo skroz kontrapunktički obilježeno i gotovo da i ne predstavlja variranje u pravom smislu rieči — nastajale su variacije i drugim putem, time, što je melodijska linija na svojoj površini zadobivala sve veću pokretnost, prelazeći u nizanje raznolikih, brzih, često skroz ornamentalnih figura, koje su zadržavale osnovne tonove teme, uz nepromienjeni harmonički tok. Evo primjera iz Mozartove glasovirske sonate u D-duru:

Andante

Tema

p f

f p

Varijacija

p

f

p

f p

Od Beethovena dalje, variranje traži izhodište dublje od površine, te se oslanja na jezgru melodije, na njezinu sadržajnu stranu, kojoj traži daljnji razvoj, što ga predstavlja zračenje nagomilanih, zgusnutih snaga u temi. Pri ovakvom variranju, pojedine variacije se naoko jako udaljuju od prvobitne fizionomije zadane melodije. Za primjer ovoj posljednjoj vrsti variacije poslužimo se temom i jednom od variacija iz Brahmsove skladbe »Variacije i fuga na Händelovu temu op. 24«:

Aria.

Tema

Alla Musette

Varijacija XXII

Osim toga, što svaka variacija mora predstavljati organsku, dosljedno oblikovanu cjelinu, moraju se u nizu variacija ogledati osebine, koje se zamjećuju u toku same teme. Kao što tema posjeduje svoj vrhunac napetosti, tako i oblikovanje variacija, uzeto kao cjelina, mora u jednoj od variacija proživjeti vrhunac napetosti. Uz to se variacije moraju odvijati po načelu kontrasta, što je baš u ovom ogranku glasbene konstruktivnosti razmjerno lako postići (pomislimo samo na opreke homofonije i polifonije te ritmičkih promjena).

Na području melodike leže i klice glasbene forme. To je sasvim prirodno. Uravnoteženost sadržaja i oblika oduviek je preduvjet vriednosti umjetničkog djela; a baš takvu umjetničku ravnotežu možemo tražiti i kod svake melodije, koja — bez obzira, predstavlja li cjelinu za sebe, ili služi kao element veće cjeline — nastaje suradnjom nekolikih činbenika i ostavlja dojam dovršenosti, podpunosti. Stara rieč, po kojoj nosilac ljepote nije samo djelo kao cjelokupnost, već i svaki njegov dio, obistinjuje se na poseban način u glasbi, u kojoj se dojam cjelokupnosti stiče tek sintezom postepeno doživljenih pojedinih elemenata cjeline. Ljepotu forme tražit ćemo dakle i nalaziti i u najmanjem melodičkom potezu umjetničkih osebina.

Udružujući melodiku i oblikovanje u jedan pojam, moramo posebno iztaknuti značenje pučke glasbe. Ne mislimo ovdje na specifičnost draži, koja izbija iz glasbenog folklora i, tako reći, određuje granice narodnosti; spominjući pučke napjeve, želimo samo iztaći, kako se u njima, umjetničkim nagonom anonimnog predstavnika kolektivne duše, očituje sigurnost formalne preglednosti, pri čemu se vrlo često pojavljuje prvi i osnovni zakon glasbenog oblikovanja: ponavljanje glasbene zamisli. Pučki se napjevi redovito temelje na manjem broju formalnih tipova (shemâ A - A₁, A - B, A - B - A): dva kraća odlomka sliede jedan za drugim; melodička substancija im je zajednička, tek su im završetci kadkada nejednaki; dok prvi može završiti dominantom i već time stvoriti ugođaj, u kojemu očekujemo nastavak (pojavu drugog diela), drugi odlomak završava tonikom i ostvaruje utisak

završenosti (A-A₁; kod balkanskih naroda je često dominanta na kraju pučke melodije: posebno razvijeno glasbeno osjećanje podalo je baš dominanti značajke konačnosti!); drugdje se dva podpuno različita odlomka prislanjaju jedan uz drugi, postajući primjerom čiste dvodjelnosti oblika (A-B); konačno, ima melodija, u kojima se između prvog odlomka i njegova (doslovnog ili djelomičnog) ponavljanja umeće nov odlomak: time dolazi do trodjelnosti (A-B-A), koja u većim razmjerima na poseban način postaje osnovom većine glasbenih oblika. Evo primjera iz hrvatskog pučkog blaga za te tri primitivne vrsti oblika:

Veselo. (A) (A₁) Iz Novoga

Tužno (A) (B) Iz Bekanovca (Međimurje).

Iz Dalmacije.

Iako je u posljednjem primjeru (iz Dalmacije) odjel B prilično samostalan, u njemu ima i tematske građe iz A.

Vidjeli smo, kako na području ritma dvodjelnost i trodjelnost predstavljaju najmanje jedinice, koje se ne dadu dalje dieliti te nuždno postaju izhodištem i uporištem složenih, izvedenih mjera. Na polju glasbenog oblika dolazimo do srodnih činjenica: i tu su dvodjelnost i trodjelnost osnove ostalih složenih forma.

U pučkim napjevima očituje se i pojava ritmičke simetrije, koja se ne javlja samo kod pregleda nad čitavom melodijom (najjasnije u shemi A-B-A), već i u samom njezinom toku, udruživanjem taktova srodne substancije (2+2, 4+4 i sl.) No — i u tome pučki napjevi odaju jednu osebinu svog prauzorstva — ne radi se pritom o ukočenim kalupima, pod koje se pojedine melodije dadu udobno smjestiti, pojednostavnjujući do skrajnjih granica eventualnu klasifikaciju. Naprotiv, odvajanja od osnovnih formalnih obrazaca, kao i od zahtjeva stroge ritmičke simetrije, koja upravlja melodičkim tokom, česta su, a i potrebna, te na osobit način odaju slobodnu svježinu pučke mašte.

Tako nam se pučke melodije, nastale u sredini, u kojoj umjetnost vlada u punoj čistoći, nenatrunjena konvencijama, više puta prastare, pokazuju prauzorima ljepote glasbene misli i oblika, koje svaki narod sebi izgrađuje, očitujući i u njima odraz ljepote svoje duše.

Među zametke glasbenog oblika, za koje smo kazali, da baš na melodičkom području dobivaju svoje obrise, spada i jedan od najznačajnijih, onaj,

na kojemu se temelji izgradnja viših, složenijih (ponajprije sonatnih) tonskih forma. Mislimo time na *temu* kao klicu formalnog razvoja. Da bi čitaocu bila jasna suština strukture teme u ovom njezinom smislu, potrebno je barem donekle osvietliti međusobni odnos među izrazima »melodija«, »tema«, »motiv«, koji se često upotrebljavaju bez razlike u značenju, što može dovesti do krupnih nesporazumaka. »Melodija« znači redovito tonsku liniju širih razmjera, čije osebine izazivaju dojam podpunosti, dovršenosti, zaokruženosti (ponajvećma pod uplivom pjesama, pučkih ili umjetničkih, koje se pri pjevanju ili slušanju doživljuju kao cjelina). Naprotiv, »tema« predstavlja kraći melodički potez, zgusnut, napet, kojemu je svrha razviti u daljnjem toku tonskog zbivanja sve klice životne snage, koje u sebi nosi. Tema je dakle izvor života, koji svoje djelovanje usmjeruje izvan sebe (melodija je naprotiv sama sebi dovoljna) te se podpuno izživljuje u stalnom doprinašanju građe za podizanje tonske tvorevine. Po tome bi se donekle moglo reći — razumije se, sa svim dužnim oprezom — da je melodija statičke, a tema dinamičke prirode. Uz pojam teme povezan je i pojam »tematske« radnje«, »provedbe« (Durchführung): tema se razstavlja u pojedine svoje melodičke i ritmičke elemente, pa skladatelj u njima nalazi uporište za stvaranje novih arhitektonskih odlomaka (vidjet ćemo kasnije značenje tog postupka u sonati, orkestralnim i komornim oblicima). Ista građa služi dakle pri tome za nastajanje novih konstruktivnih činbenika. Tu već izbija stanovita razlika i između variacije i provedbe, koja također osvjetljuje odnos

između melodije i teme. Variacija uzima melodiju kao cjelinu (ne zaboravimo, da se u samostalnim stavcima, koje izpunja melodija i veći ili manji broj njezinih variacija, pojedine variacije nižu poput *odieljenih* karika u lancu; one su tek prislonjene jedne uz druge i doživljuju se kao samostalne, neovisne jedinice) i osvjetljuje je s raznih strana: nasuprot tomu, provedba ciepa temu te u pojedinim njezinim elementima zapaža prikladnu podesnu građu za daljnje stvaranje. Što se pak tiče »motiva«, njega treba smatrati sastavnim dielom teme, koju on više puta ostvaruje svojim ponavljanjem (što ne treba smatrati pravilom). Često je baš u motivu sadržana ona najkarakterističnija, sažeta, kratka melodička crta, koja podaje tako individualno lice temi te svojim ponavljanjem i sudjelovanjem u provedbi ostvaruje osebujnost fizionomije cielog stavka. Jedan od najtipičnijih primjera svakako je prvi stavak Beethovenove Pete simfonije. Motiv njegove glavne teme u biti je pokretač čitavog tonskog odvijanja tog stavka:

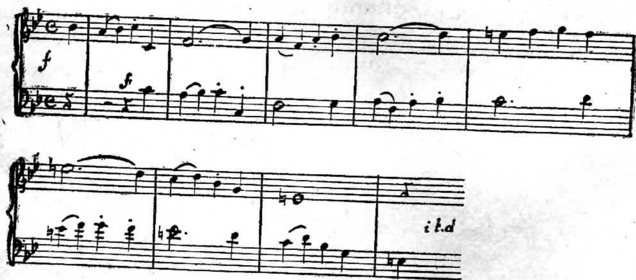


Konačno, na području melodike pojavljuju se i posebne, nadasve blagotvorne posljedice sposobnosti našeg slušnog organa. Naše je uho naime u stanju pratiti istodobni slied dviju, a i triju melodija te ih u toj koeksistenciji osjećati odvojene. Sve razdoblje glasbene poviesti od pojave višeglasja pa do glasbenog baroka (prielaz u 17. stoljeće), kad je monodijom započeo drugi, ne manje važni odsjek

europske glasbe, stoji u znaku *polifonije,* glasbenog sustava, koji nalazi arhitektonsku građu u istodobnom zvučanju dviju ili više melodija. »Punctus contra punctum« značio je ogromno odkriće, neprolaznih tragova: jednoj noti (punctus), odnosno jednom nizu notâ, suprotstavljala se druga nota, drugi notni niz. Tako su dvie istovremene tonske linije tvorile cjelinu, u kojoj je svaka od njih oštro naglašivala svoju životnu samostalnost. Da bi to naglašivanje podpuno postiglo svrhu, počeo se je zarana primjenjivati osnovni zakon polifoničkog oblikovanja: uzastopno nastupanje pojedinih melodičkih jedinica. Jedino je naime uzastopnim javljanjem bilo omogućeno, da svaka od melodija privuče na sebe pažnju slušaoca i nametne joj se svojim nezavisnim tokom. No u opojnosti skroz samostalnog polifonog oblikovanja, u kojemu se svaka melodička jedinica i u tonskoj substanciji sasvim razlikuje od druge, ležale su klice posvemašnje anarhije, zamršene neodređenosti zvučnog dojma, koja je stajala u suštoj suprotnosti s poredkom vanjskog i unutarnjeg svieta. Stoga se je i na tom području provela stanovita reorganizacija, koja je ostavila glasovnim dionicama (polifonija je u prvom redu vokalne prirode, a tek kasnije instrumentalne, što odgovara zakašnjenju instrumentalne samostalnosti) slobodu kretanja, podvrgnuvši ih poštivanju melodičkog jedinstva. Polifona skladba obrađuje naime melodičku građu, koja se obligatno, po načelu uzastopnosti, javlja u svim glasovima. Tema se dakle javlja postepeno u svakoj pojedinoj dionici, provlači se kroz glasovno tkivo, pomalja se čas na vrhu, čas u sredini, čas sasvim

na dnu, u dubokim glasovima, te svojom prisutnošću ostvaruje jedinstvo misli glasbenog djela. Takav konstruktivni postupak, osnovan na »imitacijama« (t. j. uzastopnim ponavljanjima teme u kojem drugom glasu, doslovno ili u srodnom, ponajviše dominantnom tonalitetu) dosiže vrhunac djelovanja u fugi, najsavršenijoj kontrapunktičkoj tvorevini, koja iz jedne jedine glasbene misli izgrađuje velebno tonsko zdanje volje i života.

Evo primjera za imitacije. U ovom odlomku iz Beethovenove Četvrte simfonije drugi glas nastupa nakon prvoga te »imitira«, oponaša, melodijski tok dionice prvog glasa:



Oblikovanju fuge nije značaj samo u strogom jedinstvu, što ga ostvaruje osnovna tema upravljajući tokom polifonog spleta (bilo da je u podpunom obliku prisutna u kojemu od glasova, bilo da daje povoda odlomcima — t. zv. »međuodjelima« —, u kojima dolazi do kontrapunktičke tematske radnje izkorišćivanjem njezinih karakterističnih melodičkih i ritmičkih motiva): čim je prvi glas završio izvedbu teme, preuzima je drugi glas; no

prvi glas ne zaustavlja zbog toga svoj melodički tok, već ga prosljeđuje, izvodeći kontrapunktičku melodičku liniju, koja zvuči istodobno, dok se u drugom glasu javlja tema. Ta se nova kontrapunktička dionica (njem. »Gegensatz«), t.zv. kontrasubjekt ili protutema, svojim elementima razlikuje od osnovne teme, u mnogo čemu joj je i oprečna, pa ostvaruje nuždnu i sretnu protutežu, stapajući se ipak s njom u skladnu cjelinu. Vrlo često se ona javlja u kojemu od glasova svaki put, kad se pojavi glavna tema. Takvo dopunjivanje glavne teme mnogo pridonosi zvučnom dojmu, koji proiztječe iz fuge. Evo, zbog veće očiglednosti, primjer za ekspoziciju troglasne fuge, t. j. njezin prvi dio, u kojem se tema uzastopno javlja u svim dionicama. Primjer je uzet iz Bachova djela »Wohltemperiertes Klavier« I. dio:



Polifoničko oblikovanje daje povoda jednoj značajnoj primjetbi, koja izbija iz uzpoređivanja glasbenih zamisli u polifonim i onih u homofonim stavcima. U potonjima se melodija kreće slobodno u vremenu i prostoru (pod prostorom razumievamo ovdje notno crtovlje) te se nesmetano iživljava u punoći svoje harmoničke podloge i pozadine. Međutim, u polifonom, kontrapunktičkom tkivu, položaj je sasvim drugačiji. Tu pojedini glasovi, po Wolfovoj rieči, moraju sebi slobodu tek izvojštiti, svladavajući potežkoće, na koje posvuda nailaze. Svakoj od glasovnih dionica može stajati na razpolaganju samo ograničeni dio crtovlja, jer joj se u neposrednoj blizini već kreće susjedna dionica, koja se, poput nje, bori za svoju samostalnost. Svaki glas mora uz to sa susjednima tvoriti u istodobnom zvučanju i skladne harmoničke sklopove. No ne samo to. Da bi se s osebinama teme polifonog stavka mogla polučiti što veća sloboda stvaranja i kontrapunktičkog iživljavanja, potrebno je, da tema bude zamišljena u podesnom obliku. Ona ne smije biti preduga, već radije sažeta, vrlo pregledna i jasnih obrisa; evo za primjer nekoliko poznatih tema Bachovih fuga:











Sva navedena obilježja teme u izrazito polifonoj skladbi, očituju se na ovim primjerima. Iz njih je jasno, kako genij može i u zbitoj, zgusnutoj glasbenoj zamisli od svega nekoliko taktova objaviti uzore visoke ljepote. Ali to još nije sve. Tema mora biti prikladna za obrtanje (pri čemu nastupa u suprotnim intervalima ili suprotnom smjeru), za pojavljivanje u dvostruko širim ili dvostruko užim vriednostima; mora, nadasve, omogućiti oblikovanje onoga, što Niemci nazivaju »Engführung«, t. j. imitacija, koje nastupaju, dok još traje tema, koja se oponaša:



Napokon, u fugi moraju »dux« (t. j. glavna tema) i njegova kontrapunktička dopuna (»Gegensatz«) stajati u takvom međusobnom odnosu, da skladno zvuče i onda, kada se u prostoru obrnu (kad glas, koji je izvodio temu, preuzme dionicu

kontrapunktiranja, a onaj koji je izvodio tu dionicu, preuzme temu):



Jasno je iz navedenog, da nije svaka tema prikladna za polifono oblikovanje i da je nuždno, da umjetnik posjeduje posebnu obdarenost za polifono osjećanje, posebnu snagu mašte i misli, koja će ga u tome voditi.

Polifoni stil je odvajkada izazivao uzporedbu s graditeljstvom. I to u dva pravca. Ponajprije, između polifonije i arhitekture postoje srodne crte, u tome, što i ova druga svladava potežkoće, koje joj nameću prirodni zakoni (nosivosti, teže i dr.), te dosljedno provodi gradnju s obzirom na simetriju, na jednakost udaljenosti, na sklad dielova u cjelini, pri čemu svaki dio mora nositi obilježja samostalnosti, ali se i s drugima dopunjavati. Osim toga, polifonija izaziva pomisao i na hram, na katedralu, specifično gotsku, u kojoj svi dielovi streme jednom cilju, podređujući se jednoj volji. Nije slučajno, da je polifona glasba pretežno duhovnog značaja; u njoj se, uza svu samostalnost, pojedini glasovi ipak osjećaju dielovima cjeline, u koju konačno uviru (dok, naprotiv, homofonija, u svojoj jedinoj melodičkoj crti, kojoj harmonija ostvaruje sve bogatstvo nuždnih ugođaja, predstavlja glas pojedinca, njegove strogo osobne boli i radosti).

Bogat sadržaj polifonog gibanja ne upućuje samo na primjetbe o stanovitoj transcedentalnosti djelovanja. Polifono tkivo postaje i inače posebnim odrazom duševnog (ne samo osjećajnog) života: u njemu se odrazuje na poseban način glasbeno mišljenje, logika tonova, osnovana na dosljednosti postupka te, naročito, snaga volje. Volja se u polifonom skladanju prikazuje silom, koja vodi dionice k međusobnom prilagođivanju i djelomičnoj ovisnosti kao i pružanju odpora, sukobljivanju. Odtuda u polifonom stvaranju često utisak borbe, napetosti (sjetimo se, da je protupomak jedan od osnovnih izvora višeglasnog stvaranja!), dramatike.

Polifonija — to oličenje treće dimenzije u glasbi (kako je umjestno naziva Riemann) — djeluje u prvom redu sama za sebe, izpunjujući istodobno i oblik i sadržaj glasbenog djela. Sučelice joj stoji monodija, koja je također u stanju postati jedinim načelom oblikovanja (ponajčešće u solo-pjesmi i odlomcima scenskih glasbenih radova). Njihovim izmjeničnim dodirom nastaje pak onaj »mješoviti« stil, koji se očituje u ogromnom broju skladba, nadasve na komornom i orkestralnom području, no vrlo često i u ostalim ograncima glasbenog stvaranja. Takav je stil doista u stanju ostvarivati nizanje oprečnosti i nepregledno bogatstvo ugođaja. Prožimanje homofonije polifonijom, a polifonije homofonijom, postaje izvorom novih, izvanredno djelotvornih emocija.

IV

HARMONIJA

Elementi harmonije su suzvuci, tonski sklopovi, koji su — pojedinačno uzeti — po svom značenju skroz oprečni onome, što nazivamo melodičkim tokom. Suzvuk nastaje nizanjem terca u vertikalnom smjeru (jedna se terca postavlja nad drugu) te predstavlja istodobno zvučanje više tonova, ujedinjenih u prostoru, dok je melodija nizanje tonova, koji zvuče jedan za drugim, strogo u vremenskom sliedu. No bilo bi iz te činjenice pogrješno zaključiti, da se možda dinamika melodičkog pokreta suprotstavlja statici, ukočenosti, koja, prividno, vlada životom suzvuka; u suzvucima počiva podjednako značajno i bogato vrelo, iz kojega ključa snažan mlaz životnih snaga, kadrih da se u bezkonačnom prelievanju na poseban način izžive. To je uostalom uvjetovano i samom prirodom suzvuka; on može doduše, i sam za sebe uzet, podpuno osamljen, postati tu i tamo prikladnim izražajnim sredstvom; ali redovito su suzvuci međusobno povezani, oni se nižu jedan do drugoga te svaki zadobiva svoje značenje samo po odnosu prema suzvuku, koji mu predhodi, i prema onomu, koji dolazi za njim. Tek taj odnos ostvaruje njihovo značenje i djelovanje; a budući da je nizanje suzvuka (poput nizanja tonova u melodiji) uvjetovano vremenskim sliedom, jasno je, da i u svietu tonskih sklopova postoje mogućnosti bogatog dinamičkog razvoja.

Početni elementi harmonije nemaju u sebi ništa vještačko. Oni su prirodnim putem postali građom umjetnosti. Sjetimo se pojave, koju smo utvrdili, govoreći o tonu kao praizvoru glasbenog života: čim ton zazvuči, pojave se neprimjetno i njegovi alikvotni tonovi. A baš prvi od tih tonova sačinjavaju prirodnim putem dobiveni dur-trozvuk (suzvuk od tri tona, koji stoje jedan nad drugim u razmacima terce: *c-e-g*), koji, uz mol-trozvuk, već i sam pribavlja građu za tonsko stvaranje (dugo razdoblje u poviesti europske glasbe poznavalo je samo trozvuke kao elemente skladanja). No među alikvotnim tonovima javlja se već nakon elemenata dur-trozvuka i nov, nadasve značajan ton: treća terca nad osnovnim tonom trozvuka (*c-e-g-b*), dakle njegova septima. Od tog trenutka život se suzvuka odkriva u punom svietlu; u nj ulazi *disonanca* (takav je, naime, karakter septime), koja postaje izhodištem one nuždne napetosti, za koju smo kazali, da baš u glasbenom zbivanju donosi odraz našeg duševnog (napose osjećajnog) života. Tek pristupanjem pojma disonance u nastajanje tonskog djela počinje ona čudesna igra zvučnih snaga, koja podpuno omogućuje svestranost djelovanja glasbe te se sa melodijom, ritmom i bojom ujedinjuje u cjelinu, koja je, s gledišta zvučnog dojma, nerazstavljiva.

Konsonanca i disonanca: to su pojmovi, unutar kojih nastaje sav život, što se odvija na području harmonije. Prikladno izmjenjivanje disonance i konsonance ostvaruje ritam harmoničkog doživljavanja, niže utiske svietla i

sjene, zgušćuje i razrjeđuje životnu građu, uklanja napetosti i logičkom nuždom ih ponovno stvara. No već pri spominjanju tih izraza pomolit će se u pažljivu čitaocu vrlo umjestno pitanje: »A što je zapravo konsonanca, a što disonanca?« — Odgovor na nj iznio bi u stvari razvoj harmoničkog osjećanja u Europi, očitovao bi stalno i neizbježivo obilježje harmoničkog poimanja: njegovu neprestanu evoluciju. Daleko od toga, da jednom zauviek postavi sebi određene granice između liepog i ružnog, privlačivog i odurnog, dozvoljenog i nedozvoljenog, između konsonance i stupnja, u kojem se i disonanci omogućuje sudjelovanje u izgradnji tonske tvorevine, harmoničko je poimanje te granice postepeno bez prekida razmicalo. Najprije na području same konsonance (dugo je, naime, trebalo dok su svi intervali, koje danas smatramo konsonantnima, bili priznati takvima), a zatim na području disonance, na kojemu to razmicanje nije ni danas prestalo. Uzmemo li pak u obzir, da je u doba nastajanja prvih velikih djela trajne vriednosti u europskoj glasbi, na polju konsonance bilo već dokrajčeno njezino organiziranje, onda smijemo reći, da je poviest harmoničkog osjećanja, kako se ono izražava u djelima značajnih europskih skladatelja, zapravo poviest disonance i njezinog poimanja. Pri tome je sveudilj dolazilo do iste pojave (drugačije nije ni moglo biti): naš slušni organ postepeno se je privikavao na tonske sklopove, koji su mu u početku, kad ih je genij po nuždi svog osobnog izraza tek odkrivao, izgledali neobični i tuđi: ono, što je danas odrješito zabacivao kao neprirodno,

usiljeno, izvještačeno, neukusno, to je sutra prihvaćao i smatrao potrebnim, umjestnim, znančajnim, diveći se novim učincima, uživajući u novim uzbuđenjima. Možda se ni u jednom ogranku glasbenog govora ne primjećuje takva stalnost evoluiranja, tako uporno osvajanje novih, neiztraženih područja, kao u razvoju harmoničkog osjećanja, pa se može reći, da preobražavanje fizionomije glasbenog izražavanja u mnogo čemu ovisi baš o promjenama, koje se zamjećuju u harmoničkoj podlozi.

Prije nego spomenemo i objasnimo stanovite pojave iz područja harmonije, koje očituju moć harmoničkog djelovanja, moramo upozoriti na još jednu činjenicu, koja se tiče odnosa harmonije i polifonije. Harmonija je kao nauka razmjerno mlađeg datuma; počela se je razvijati u doba, kad je polifonija već bila u punom cvatu. No ne valja to shvatiti, kao da prije razvoja harmoničke nauke glasbenici nisu harmonički mislili, iako su to više podsviestno radili. Pojava harmonije kao posebnog ogranka glasbene teorije potječe naime od razdoblja, u kojemu su se počeli izpitivati tonski sklopovi u vertikalnom smjeru, od nižeg na više, i primjećivati, kako se u istodobnom nizanju dviju ili više melodija stanovite vertikalne skupine tonova stalno navraćaju na određenim mjestima, kako za takvim skupinama sliede vrlo često, gdjegdje i redovito, druge skupine međusobno istovjetne, kako svi ti tonski sklopovi stoje u posebnom odnosu s prvim tonom ljestvice, na kojoj su melodije u polifonom spletu izgrađene, i t. d. Iako je dakle harmonija u svojim elemen-

tima data prirodnim putem, pa su joj, prema tome, osnove postojale prije kontrapunkta, ona se je, kao niz sviestno zapaženih pojava, ujedinjenih u znanstveni okvir, pojavila poslije kontrapunkta, koji joj je zapravo postao izhodištem.

Spomenuli smo, kako intervali u vodoravnom, vremenskom nizanju, pri nastajanju melodičkog toka, očituju posebna obilježja, koja pridonose občem utisku melodije. No intervali mogu poprimiti stanovito značenje i onda, kad im elementi ne zvuče jedan za drugim, već u isto vrieme, prostorno, t. j. kao sastavni dielovi podpune ili nepodpune harmonije. Tako oktava ostvaruje harmoničku zaobljenost suzvuka, temeljeći je na svom osnovnom obilježju, po kojemu se u njoj već poznati element udružuje s novom tonskom razinom, što proiztječe iz dvostrukog broja titraja oktavnog tona. Kvinta izaziva dojam pune ravnoteže, ali i abstraktnosti, koja potječe odtuda, što u tom intervalu nedostaje terca, koja (prema tome, da li je velika ili mala) određuje podpunu fizionomiju suzvuka i pridodaje mu stanoviti osjećajni ekvivalent. Kao i u melodičkom toku, terca posjeduje s harmoničkog gledišta (s ovoga u prvom redu) raznolikost djelovanja, jer o njoj ovisi dur- i molizgled suzvuka. No, kako dobro primjećuje Halm, terca i bez obzira na to svoje svojstvo, posjeduje iznimni položaj; ona može zapravo imati karakter konsonance i disonance. U suzvuku, kojemu pribavlja punoću izražajne moći, terca je čista konsonanca. Disonantni joj značaj pripada u dominantnom suzvuku, koji polutonskim pomakom od

svoje terce k tonici teži za smirenjem, za uklanjanjem napetosti, koje ima u svakoj dominantnoj harmoniji. Terca (bez obzira, je li gornja ili donja, velika ili mala) postaje u harmoniji putokazom pri određivanju i izkorišćivanju t. zv. »tercnog srodstva« suzvukâ, na kojemu počiva znatno obogaćenje harmoničkog izraza. Septima je čista disonanca, koja u sebi nosi težnju za rješenjem u sekstu, polutonskim ili cjelotonskim pomakom prema dolje; u četverozvuku s velikom tercom i malom septimom, t. zv. »dominantnom septakordu«, jasno se primjećuje disonantni karakter terce, koja sa septimom tvori razmak smanjene kvinte odnosno povećane kvarte, i traži rješenje u interval velike ili male terce:



Što se tiče none, ona svojom pojavom tvori peterozvuk; ona je zapravo oktava sekunde, ali joj (kao i običnoj oktavi) pripada sasvim drugačije značenje. S njom dovršuje nizanje terca u logično zamišljenom dominantnom suzvuku: sliedeća terca (g - h - d - f - a - **c**) donosi, naime, ton, za kojim dominantna harmonija teži, pa bi njegovo istodobno zvučanje s dominantnim suzvukom predstavljalo očito protuslovlje (ne mislimo time omalovažiti karakter undecimnog suzvuka, koji drugdje može postati značajnim izhodištem novih utisaka!). Obratom kvinte nastaje kvarta; to je već sasvim nov interval, u kojemu je uravnoteženost kvinte

poremećena stvaranjem napetosti, koja iziskuje svoje rješenje; stoga iza kvarte očekujemo interval terce — pomakom gornjeg tona — ili kvinte — pomakom donjeg. Seksta i sekunda predstavljaju obrate terce i septime, s kojima ih veže i srodnost harmoničnog djelovanja. Intervali mienjaju svoj harmonički (kao i melodički) značaj, kad im pojedine sastavne dielove povisujemo ili snizujemo (t. j. kad od intervala *c-g* nastane *cis-g, c-gis, c-ges* i sl.) Takav postupak redovito dovodi do stvaranja, odnosno povećavanja napetosti.

U harmoničkom djelovanju posebno značenje pripada t. zv. »kadenci« (tim izrazom ne mislimo na istoimene odlomke u koncertnim skladbama za jedno glasbalo uz orkestralnu pratnju, u kojima izvodilac mora u posebnoj mjeri pokazati svoje tehničko znanje, već na završne formule skladbe, kojima je svrha utvrditi, učvrstiti tonalitet). Kako je poznato svakomu, tko se imalo bavi problemima harmonije, kadencu oblikuju suzvuci na prvom, četvrtom i petom tonu ljestvice, jer se u njima fizionomija tonaliteta najpodpunije, najodrješitije očituje (u tim su suzvucima obuhvaćeni svi tonovi ljestvice, te ju oni podpuno izcrpljuju!):



Formula I-IV-V-I daje i inače povoda zanimljivim i značajnim zaključcima i primjetbama. U svoj primitivnosti djelovanja i lapidarnosti izraza počiva u tom jednostavnom obrazcu, izkorišćenom nebrojeno puta, duboko značenje po cjelokupni glasbeni govor. U najsitnijem mogućem okviru dolazi između navedena četiri suzvuka do intenzivnog života tonova, među kojima se već primjećuje gibanje, puno napetosti i potrebe za uzpostavljanjem mira, ravnoteže. Tonički suzvuk, odmicanje od njega pojavom subdominante (IV), oštrina sukoba između subdominante i dominante (V), koja željeznom logikom ponovno uvodi toniku, naglašujući joj nuždnost, sve to tvori utisak jedinstva, više zaokruženosti, punoće, dovršenosti, sklada, u kojemu ništa nije suvišno, niti išta nedostaje. Kadenca već daje i uzorke izpravnog vođenja dionica, ona osvjetljuje i pojam tog vođenja. U kadenci je također zastupana i trodjelnost (A-B-A = I.-IV. V.-I.), kojoj pripada toliko značenje u arhitektonici; po Riemannovoj je rieči i svaka modulacija u stvari samo proširena kadenca. Tako je u ovoj formuli, koja na najidealniji način predstavlja tonalitet, sadržano bogatstvo klica savršenijeg glasbenog govora.

Iako se i strogom uporabom samih trozvuka konsonantnog značaja može postignuti bogata raznolikost učinka (stara crkvena glasba puna je primjera takva djelovanja), pravo iživljavanje harmoničke intenzivnosti, koja se temelji na stvaranju napetosti, na zgušćivanju zvučnih snaga, što traže odušak i realiziraju tako bogatstvo novog ritma u porastu i popuštanju tonskih sila, nastaje tek izrazitijim javljanjem disonance kao konstruktivnog sredstva.

Disonanca je na razne načine postala sastavnim dielom glasbenog jezika. Među njima jedan od najzanimljivijih, a i najznačajnijih predstavljaju t. zv. »zaostajalice«: pri spajanju dvaju suzvuka jedan ton prvog suzvuka (recimo njegova terca ili temeljni ton) »zaostane«, zakasni s prielazom u najbliži ton sliedećeg suzvuka, pa i dalje zvuči, dok skupa s njime zvuče i drugi tonovi novog suzvuka:



Takva se »zaostajnica« naknadno rješava, ustupajući mjesto tonu, koji je, makar i za kratko vrieme potisnula. Ali ona je tada već izvršila ulogu disonance, stranog elementa, koji je odkrio svoju borbenost upornim zadržavanjem svog prvotnog položaja, izazivajući stanovito napeto stanje, naglašeno time, što se disonantni karakter zaostajalice očituje na težkoj dobi takta. I u uporabi zaostajalice leže klice raznolikog bogatstva (silazne, uzlazne, dvostruke, višestruke, protupomačne zaostajalice). Osebujni čar zaostajalice lako je uvidjeti, uzporedimo li sliedeći primjer iz Wagnerove opere »Lohengrin« s tim istim primjerom, nakon što smo iz njega uklonili zaostajalice:

Polagano i svečano





Karakteristični su u tom pogledu i početni taktovi predigre Wagnerovoj operi »Tristan i Izolda«. Disonancu stvara i t. zv. »predujmica«, zaostajalici suprotna pojava, koja nastaje time, što se jedan, ponajčešće osnovni ton sliedećeg suzvuka pojavi prije vremena, t. j. dok još zvuče tonovi predhodnog suzvuka. Kao da se pritom očituje nestrpljivost sliedećeg suzvuka, da se što prije pojavi i svojim značajem novog elementa potisne stari u pozadinu:



Razni prohodni tonovi, koji izpunjaju razmake između tonova akordičkog slieda, te izmjenične note, sve su to izvori disonance. No dok im je suština melodičkog značaja, druga izhodišta disonance poprimaju akordički karakter i nastaju uglavnom dvojakim putem: time, što se oponašanjem četverozvuka i peterozvuka na petom, dominantnom stupnju ljestvice oblikuju slični (po izvanjem obliku, jer se sastoje od četiri ili pet tonova nanizanih u vertikalnom smjeru u razmacima terce, ali nikako po boji izraza) suzvuci i na svim ostalim stupnjevima, te tako pridolaženje septime (odnosno uz nju i none) podaje trozvucima na tim stupnjevima posebnu fizionomiju:



zatim time, što se sastavni tonovi jednog suzvuka, bio to trozvuk, četverozvuk ili peterozvuk, »alteriraju«, t. j. povisuju ili snizuju (od suzvuka *d-f-a-c* mogu na primjer postati: *d-fis-a-c, d-fis-as-c, dis-f-a-c, dis-fis-as-c,* i t. d.). Takvo se kromatičko alteriranje može također ostvariti na melodičkoj osnovi, time, što alterirani ton nastupa nakon svog izhodnog tona i tako pridonosi užem, intimnijem stapanju tog suzvuka sa sliedećim. Uzto kromatički pokret pomaže očuvanju ritmičkog gibanja, koje bi često zaostalo, kad baš kromatički tonovi ne bi izpunjali povremene praznine u njemu. Kromatika je u glasbi novijih vremena postala životnim kvascem, bez kojega nije moguće zamisliti razvoj novije glasbe od romantičara (posebno Wagnerovih djela, navlastito »Tristana i Izolde«) dalje. Uzto valja imati na umu, da sve češća uporaba kromatičkih tonova (koji u suštini predstavljaju težnju za rješenjem u najbližem sliedećem tonu) znači zapravo naglašivanje pokreta; tako i u sporednim dionicama akordički oblikovane skladbe dolazi do gibanja, koje na tom mjestu postepeno odvraća pažnju od vertikalnog, zbivanja i ponovno je privodi vodoravnom: porodivši se iz kontrapunkta, harmonija na području kromatike ponovno u nj uvire.

Bogatstvo harmoničkog života na jedinstven se način očituje u modulaciji, t. j. prelaženju u

drugi, više ili manje udaljeni tonalitet zbog duljeg ili kraćeg boravljenja u njemu. Modulacija postaje izvorom vrlo značajnih kontrasta, kao i raznovrstnih odraza duševnih stanja, više ili manje napetih. Moduliranje očituje sve svoje bogatstvo u izkorišćivanju enharmonije (višestrukog značaja tona, koji potječe iz raznolikosti njegova naziva: *cis* je istodobno i *des; es* je i *dis, as* je i *gis,* i sl.; prema tomu suzvuk iz jednog tonaliteta, enharmonički čitan, postaje elementom drugog, redovito udaljenog tonaliteta. Sliedeći primjer pokazuje kraću modulaciju iz F-dura u a-mol. U drugom se taktu enharmonički zamjenjuje *es* sa *dis,* koji tada prirodnim pomakom vodi u *e,* dominantu a-mola:



Navođenje stanovitih karakterističnih sredstava, na kojima počiva raznolikost, šarenilo i izražajnost harmoničkog djelovanja, završit ćemo spominjanjem »sekvence« i t. zv. »Orgelpunkta«.

Kako je poznato, sekvenca nastaje ponavljanjem svih pokreta svih dionica jednog takta u sliedećem taktu (ili taktovima), uzimajući pritom koji drugi ton (ponajčešće koji od bližih, gornjih ili donjih) za izhodište:



Takvo oblikovanje, koje se u starijim vremenima (osobito u glasbi Bachova razdoblja) vrlo često javljalo, tako da je i uzrokovalo postepeno otupljivanje receptivne moći slušaoca, počiva na stanovitom niveliranju suzvuka u ljestvici, pri čemu tri glavna suzvuka (I-IV-V) gube svoje povlašteno značenje; nadalje na dosljedno, logički provedenom načelu pokreta, koji u slušaocu stvara utisak sigurnosti, snalaženja, pouzdanosti u očekivanju daljnjeg razvoja. No pretjerana primjena sekvence navodi skladatelja na ukalupljenost, koja samostalnost stvaranja zamjenjuje udobnošću ponavljanja. S druge strane u sekvenci je sadržana mogućnost stalnog nizanja disonantnih sklopova (većinom doduše pripravljenih, ali i slobodnih), koji su pridonieli drugačijem shvaćanju disonance, kao i njezinom oslobođenju od pravila, koja su je dugo stezala i priečila joj samostalniji život.

»Orgelpunkt« nastaje, kad se jedan ton (ponajčešće tonički ili dominantni) zadrži kroz veći broj taktova, bilo u obliku prostog, nepomičnog, trajnog tona ili u obliku kakve ritmičke figure, koja se stalno ili periodički ponavlja. Ono, što se nad tim tonom ili izpod njega odvija, ne mora s njim stajati u užoj harmoničkoj vezi, može štoviše pripadati i kakvom udaljenom tonalitetu. Jasno je iz toga, da takav ton može postati izvorom vrlo jakog zgušćivanja snaga i sukobljivanja suprotnih sila baš time, što se uporno održava kroz naviranje disonantnih sklopova i konačno pobjeđuje, jer ponovno privlači k sebi harmoničko odvijanje. Evo primjera za »Orgelpunkt« (iz Bizetove opere »Carmen«):



Harmoničko poimanje — mislimo time akordičko shvaćanje, što nastaje analizom melodije u elemente, koji postaju nosiocima vertikalnih tonskih sklopova — odigralo je u poviesti glasbe vrlo značajnu ulogu. Pojavivši se na pragu baroka, triumfom monodije i opere, ono je uvjetovalo i pojavu »generalbasa«, glasbene stenografije, koja je kroz 150 godina djelovala na razvoj glasbene poviesti i u brojkama gledala simbole stupovlja svake tonske tvorevine, podajući tonu basove dionice značenje temelja, podnožja, koje nosi glasovlje nad sobom. Te su brojke postale izvanjim obilježjima veličanstvenosti i širine baroka i njegove potrebe za čvrstim uporištem.

V

BOJA

Već spomenutim osebinama tona (visini, jakosti, trajanju) pridružuje se još jedna, ne manje značajna: boja (kvalitet). Budući da život tona ovisi o izvoru, koji ga proizvodi, jasno je, da će i kvalitet tona o njemu ovisiti. Pri tome dolazi u prvom redu do podjele tonova na svietle (visoke) i tamne (duboke). Služeći se analogijama s optičkog područja, jezik ih prenosi na akustičko, pa tonove, što nastaju uslied većeg broja titraja, smatra svjetlijima, dok za druge, kojima je izvor života ograničenije titranje zvučnog tiela, veli da izlaze iz dometa osvjetljenja. No osim te obće podjele na dva područja suprotnih značajki, kvalitet tona se mienja i s obzirom na izvor tona u užem smislu rieči. Jedan te isti ton (t. j. ton, koji nastaje jednakim brojem titraja), izveden uzastopce od nekoliko raznih glasova ili glasbala, djelovat će svaki put drugačije. On može biti izveden na flauti, fagotu, violini, violoncellu, rogu, može ga izvesti alt i bas: svaki put će estetski učinak biti nov. Ne samo to. Mi ćemo očito taj ton označiti svietlim, kad ga budu izvodili fagot, cello, bas, a tamnim, kad ga začujemo na violini ili flauti; no i u okviru »svjetlijih« tonova ne će nipošto biti svejedno, izvodi li ga fagot ili cello ili bas; i tada će se svaki put pojaviti osjetljive razlike. I sami pojedini instrumenti bit će u stanju, da taj isti ton drugačije oboje (na pr. cello posebnim potezom gudala). Uzto će na boju tona utjecati i di-

namika izvedbe: »piano« izvedeni tonovi očitovat će uviek stanovitu mekoću, nježnost, skoro napuštanje materialnog, dok će u »forte« dobiti punoće, čvrstoće, sjaja i snage. Ovakve pojave tvore srž onoga, što nazivamo tonskom bojom.

Kako se iz rečenoga već nazire, izvor tonske boje je dvojak: predstavljaju ga s jedne strane ljudski glasovi, a s druge glasbala. Budući da je ljudski glas dat čovjeku prirodnim putem, dok su glasbala nastala tek postepenim zadovoljavanjem posebnih ljudskih potreba te ih valja smatrati izključivo čovjekovim tvorevinama, nije začudno, što osebine glasa postaju stanovitim mjerilom pri prosuđivanju obćih tonskih utisaka. Svi oni tonovi, što se na glasbalima kreću u obsegu triju oktava i pol, kojima su granice na donjoj strani najdublji basovi, a na gornjoj najviši sopranovi tonovi, djeluju neposrednije, toplije; tonovi, što nastaju blizu tih granica, a pogotovo preko njih, nemaju više one izravne moći djelovanja na naše osjećaje, pa prelaze u stanovitu abstraktnost, kojoj je podloga gola objektivnost.

No ljudski glasovi ne pokazuju tolike razlike u boji kao glasbala. Iako i u vokalnoj (solističkoj ili zbornoj) glasbi bojenje igra stanovitu ulogu, tek instrumentalno područje odkriva ono bogatstvo raznolikosti u bojama, koje postaju podlogom tako sretnim i moćnim učincima.

Samostalnost u odražavanju boje i svih mogućnosti djelovanja u savezu s njom navela je skladatelje, da u svakom glasbalu (bez obzira, javlja li se u orkestru solistički ili u skupini) gle-

daju osobnost, koja djeluje sama za sebe, tako da nezavisnost svog položaja može očuvati i onda, kad nastupa istodobno s drugim isto tako nezavisnim osobnostima. Takvo se gledanje bez sumnje očituje najjasnije i najuspješnije onda, kad ga i sam stil glasbenog djela podpomaže, t. j. u polifonom stavku, no svakako i ondje, gdje se polifonija i homofonija sretno odmjenjuju i prepliću (takav je stil karakterističan upravo u simfoničkom stvaranju, t. j. na području, na kojem je i došlo do smatranja pojedinih glasbala instrumentalnim osobnostima). Ali mogućnost bojenja odrazila se je u instrumentalnoj, posebno pak orkestralnoj glasbi i na jedan drugi način, pri čemu se pojedina glasbala odriču tako reći svojeg nezavisnog djelovanja u korist zajedničkog učinka. Nastaje tada ono, što slikari nazivaju miešanjem boja zbog postizavanja novih niansa, novih tonova u njihovoj ljestvici. Skladatelji, ponajčešće u tonskoj realizaciji akordičkih sklopova, upotrebljavaju u takvim slučajevima stapanje višestrukih tonskih boja, koje ostvaruju nove amalgame jedinstvenih rezultata.

Djelovanje tonskim bojama počiva na mnogoznačnosti bogatstva orkestralnog sastava. Nije ovdje mjesto za izlaganje svih osebina svih glasbala, koja su zastupana u suvremenom velikom orkestru. A prelazilo bi granice ovih redaka i podrobnije izpitivanje razvoja orkestra, koji je tek postepeno osvajao svoju izražajnu moć kroz nekoliko jasnije omeđenih faza (unašanje reda i jednostavnije preglednosti u glomazni, neuravnoteženi

instrumentarij srednjeg vieka, djelovanje razvoja opere na usavršavanje orkestra, stvaranje »klasičnog« orkestralnog sastava, njegovo proširivanje u razdoblju romantike i novoromantike; s druge strane postepena emancipacija instrumentalne, orkestralne glasbe od vokalne, kojoj je dugo vremena bila podčinjena). Upozorit ćemo jedino na činjenicu, da se i u sastavu orkestra očituje ona organizatorna snaga, koju smo već sreli pri ogledanju svakog elementa glasbenog govora. Unutar triju velikih skupina orkestralnih glasbala (gudačkih, drvenih i limenih puhačkih), koje se po svojim osebinama temeljito međusobno razlikuju (pokretnost, plastični intenzitet gudala — prozračnost, poetsko-sanjarski karakter drvenih puhačkih glasbala — blještavi sjaj i snaga limenih glasbala) postoje raznovrstni tipovi srodnih glasbala, koji u postepenom razmicanju granica svog obsega prema višim, odnosno nižim tonovima, očituju u stvari sliku, što nam se pruža pri promatranju podjele i obsega ljudskih glasova: formula »sopran-alt-tenor-bas« nalazi svoju primjenu i u svakoj porodici instrumenata, te se na taj način čovječji glas još jednom pokazuje značajnim mjerilom.

Pojam tonske boje može dati povoda raznolikom shvaćanju. U prvom redu, boja je osjetni karakter zvuka pojedinih glasbala, koji je nepromjenjivo uz njih povezan. Zatim se uz tonsku boju povezuje pojam orkestralnog bojenja, pri čemu umjetnik sviestno u jakoj mjeri izkorišćuje osebine instrumentalne boje te stvara blještave tonske slike izpunjene razkošnim prelievanjem svietla i sjene. U tom smislu »boja« prestaje biti objektivnom ose-

binom glasbala i postaje nosiocem umjetničkog programa, škole, pokreta (sjetimo se romantike i njezinog glasbenog dočaravanja priče i egzotike!). No izkorišćivanje boje može uslijediti i u drugom, suprotnom smjeru te se očitovati u svojoj ograničenosti, u sviestnom siromaštvu. Baš dandanas postoji u glasbenom svietu strujanje, koje zapostavlja boju kao element slikanja uz pomoć tonova, pa to nastojanje naglašuje ne samo napuštanjem svih smjernica programnog značaja, već i sasvim drugačijom uporabom osebina pojedinih glasbala, obrćući često slied ustaljenih vrednota izraza u korist antiromantičkog objektivizma (limeni instrumenti postaju sve više nosiocem melodije, koja tako gubi subjektivističke oznake, dok gudala, odvajkada predstavnici punoće melodičke linije, izrazuju često samo suhoću ritma).

VI

OBLIK

Izraz »oblikovati«, primienjen na glasbu, znači: poredati glasbene zamisli stanovitim skladnim redom, koji mora počivati na preglednosti, na neusiljenosti u povezivanju pojedinih odlomaka glasbenog djela te odati (ako se tako može reći) pravilnost disanja čitavog djela, pri čemu će pojedini udisaji očitovati logičku povezanost s pojedinim arhitektonskim odlomcima.

U nastojanju za ostvarenjem takva reda, skladatelju će se neizbježivom nuždnošću nametnuti

moć dvaju zakona: z a k o n a p o n a v l j a n j a i z a k o n a o p r e č n o s t i. Ponavljanje ima dvojaku svrhu: njime se postizava lakše pamćenje, upoznavanje, odnosno prepoznavanje jedne glasbene zamisli; s druge strane, ono omogućuje zaokruženost, preglednost tonskog djela, kao i stvaranje osjećaja njegova jedinstva. Oprečnostima je zadaća održati stalno budan slušaočev interes izbjegavanjem jednoličnosti, koja uspavljuje pažnju. Osim toga, svaka oprečnost baca novo svietlo na odlomak, koji joj predhodi, naglašujući svojim novim osebinama suprotnost njegovih obilježja.

Promatrajući strukturu glasbenih oblika, moramo ponoviti ono, što smo svojedobno uztvrdili, govoreći o pučkoj pjesmi: da u njoj, naime, leže klice glasbenog oblikovanja. U onom sitnom, ali iskrenom, neizvještačenom proizvodu čiste pučke duše postoje već zametci, koji će kasnije, rukom umjetnikova znanja i invencije, proširiti obrise i obseg, i postati temeljem novog jezika. U pučkoj pjesmi nalazimo u najužem mogućem okviru i skladbu zasnovanu na jednoj misli (koja se eventualno ponavlja: A-A$_1$), i onu, koja se sastoji iz odmjenjivanja dviju različitih, oprečnih (AB-AB), kao i skladbu izrazite trodjelnosti (A-B-A), u kojoj je zaokruženost već podpuno provedena poštivanjem zakona ponavljanja i oprečnosti. Gotovo sve, što umjetnik bude gradio, počivat će na ovim temeljnim oblicima, odnosno na njihovu međusobnom prožimanju i preplitanju. Jednostavnost (t. j. izgradnja skladbe na jednoj osnovnoj misli) i složenost (t. j. arhitektonika, koja počiva na dvie ili više razrađenih

tema) javljaju se, prema tome, kao stupovi, na kojima leži glasbeno oblikovanje.

Izpitujući pobliže sile, koje djeluju na nastajanje muzičke arhitektonike. treba naglasiti, da se one djelomično nalaze i među samim elementima glasbenog govora. I ritam i harmonija i melodija, uzimaju udjela u oblikovanju: ritam omogućuje privlačivo profiliranje pojedinih dionica u polifonom slogu, kao i iznašanje teme u dvostruko duljim ili kraćim notnim vriednostima; u dvodjelnosti i trodjelnosti osnovnih ritmičkih obrazaca odrazuje se i slika osnovicâ glasbenih oblika. — Harmonička pozadina mnogostruko utječe na shvaćanje toka glasbene forme, osobito mogućnošću osvjetljivanja, odnosno zasjenjivanja novih odlomaka. Pri oblikovanju igraju zamašitu ulogu dominantne funkcije: dugo je vremena u ekspoziciji sonatnog stavka u duru druga tema morala stajati u tonalitetu dominante, pa je nakon iznošenja i utvrđenja fizionomije prve teme skladatelj nastojao što prirodnijim putem prieći na područje dominantnog tonaliteta, što je imalo vrlo značajan utjecaj na pojedinosti oblikovne razrađenosti. Slična se primjetba može ponoviti, kad god se (a to je vrlo često) nov arhitektonski odlomak pojavi u odjeći novog tonaliteta. Što je rečeno za dominantnu srodnost, vriedi dakako i za subdominantnu, kao i za tercni odnošaj tonaliteta. — Melodiji (udruženoj s ritmom) pripada najznačajniji udio u oblikovanju. Na njoj počiva izrazitost tema i oprečnost među njima (suprotstavljanje melodija oštro naglašenih ritmičkih obrisa i iztaknute pievnosti). —

Boja može također mnogo pridonieti razumievanju arhitektonike i razlikovanju pojedinih tema. — Nagla ili postepena promjena dinamičkih sredstava djeluje također na oblikovanje, na ponavljanje tema u novom dinamičkom ruhu privlačive oprečnosti. — Broj glasova, dionica, glasbala, koja dolaze u obzir pri izvedbi skladbe, utječe također na njezin oblik; suvišno bi bilo zaposliti veliki orkestar u kompoziciji, kojoj trajanje ne iznosi više od jedne ili dvie minute, kao u kakvoj glasovirskoj minijaturi. — Moćni pokretač oblikovanja jest i odnos tona i rieči u vokalnoj glasbi, pri čemu riec u mnogo čemu odlučuje o logici muzičke forme. — Među faktore oblikovanja spada i variranje melodičke fizionomije, koje nipošto ne mora biti povezano uz posebni oblik »teme s variacijama«, već se može pojaviti i u okviru bilo kojeg oblika, osobito pak onda, kad bi češće ponavljanje jedne teme (recimo u rondu) u svom prvobitnom obliku moglo izazvati bliedu jednoličnost (u tom slučaju dolazi do zanimljivog udruženog djelovanja zakona oprečnosti i ponavljanja). Veliki majstori, primjerice Beethoven i Brahms, riedko su ponavljali teme, a da im nisu mienjali po koji sastavni element. — U nizanju odlomaka oprečnih ugođaja postoje dvie mogućnosti djelovanja: takvo nizanje u prvom redu izbjegava monotoniju izazivanjem novih slika, koje se odmjenjuju bez obilježja zapletaja, sukoba, borbe; sjetimo se stare plesne suite! Naprotiv, jednostavna, prostodušna oprečnost pretvara se u sonatnim oblicima u suprotstavljanje dviju tema suparničkog karaktera, koje u instrumentalno djelo unose dramatski ugođaj i navješćuju sukob, do

kojega često (u srednjem dielu sonatne forme) dolazi. — Konačno, značajan je činbenik glasbenog oblikovanja i porast (gradacija). Ne mislimo time obični »crescendo«, koji spada u područje dinamičkog djelovanja, a niti nastupanje napetosti, koje je također redovito povezano uz dinamičke promjene; porast kao formalni element ima dodirnih točaka s onim, što smo malo prije kazali o variranju melodičke fizionomije pri ponavljanju teme. Formalno djelovanje porasta odnosi se na opetovanje čitavih odlomaka (nadasve u sonatnom stavku), koji se (prostorno shvaćeni, kao u spirali) u reprizi javljaju na višem razvojnom stupnju, s bogatijim izražajnim snagama i obasjavaju cjelinu novim svietlom, koje sada potječe iz punog izkorišćenja konstruktivnih zametaka u prvotnom pojavljivanju glasbene zamisli.

Pri razmatranju djelovanja cjelovitih, podpunih obrazaca glasbenih oblika, osobito onih, koji su se u glasbenoj poviesti izkristalizirali od polovine 18. stoljeća dalje (u instrumentalnom stvaranju Mannheimovaca, pa Haydna i Mozarta), moramo napose spomenuti tri među njima, jer na izkorišćivanju njihovih elemenata počivaju, tako reći, svi ostali. Mislimo time na menuet, rondo i sonatnu formu.

Menuet (kao i kasniji scherzo) idealni je tip trodjelnosti (A-B-A): svojim triom (B) on donosi oprečni element, koji i pokraj zajedničke osnovne mjere, djeluje podpuno novim osvjetljenjem bilo melodičkih, bilo ritmičkih vrjednota: redovito mirniji ugođaj tria postaje simbolom onog po-

puštanja napetosti, što se očituje u razmaku dvaju valova (A-B-A). Uzto, menuet je i uzorak složene trodjelnosti utoliko, što se svaki od glavnih odlomaka, koji ga sačinjavaju, dade formalno dalje razčlaniti u tri pododjela:

A	B	A
a+b+a	a+b+a	a+b+a

Oblik, nazvan »rondo« (franc. »rondeau«), podsjeća već svojim imenom na zaokruženost, koja u ovom slučaju potječe od stalnog vraćanja jedne glavne glasbene misli; njezina česta prisutnost uvjetuje jedinstvo oblika. Među pojedinim pojavama glavne misli (koja predstavlja više ili manje samostalnu, cjelovitu melodijsku zamisao; fizionomija joj mora biti dovoljno karakteristična, kako bi se pažljivom slušaocu smjesta usjekla u pamćenje) javljaju se sporedne samostalne misli, u međuodjelima, kojima je svrha izpuniti prazninu među nastupima temeljne ideje, novim, drugačijim, oprečnim zamislima. No to se nizanje ne može protegnuti u bezkonačnost, niti se svaka praznina, što nastaje izčezavanjem osnovne misli, može izpunjati svakiput novom građom. Upravo ponavljanje ne samo glavne zamisli, već i sporednih, pridonosi preglednosti ronda, koji se u svom najrazvijenijem obliku dade ovako shematski prikazati:

A-B-A-C-A-B-A-Coda

No koliko u menuetu, toliko u rondu, radi se u stvari o vanjskom nizanju različitih slika, čas jed-

nostavno prislonjenih jedne uz druge (menuet), čas povezanih više ili manje razrađenim, neosjetljivim prielazima (rondo), kojima je s harmoničkog gledišta svrha uvesti novu harmoničku sredinu, novi tonalitet, u okviru kojega će se odviti tok novog odlomka. Ta vanjska raznolikost ustupa u sonatnom obliku[6] mjesto unutrašnjoj jedinstvenosti, sažetosti, kompaktnosti ugođaja. I sonatni oblik počiva na oprečnostima dviju tema, koje se u njemu javljaju, no njegovo oblikovanje leži na drugačije shvaćenom pojmu teme. Tema (mislimo time prvu, početnu, glavnu misao sonatnog oblika) nosi u sebi (kako smo već u odlomku o melodiji naveli) klice daljnjeg razvoja, daljnjeg izgrađivanja, stremljenja. Ona je puna napetosti, koja traži neprestanim dinamičkim iživljavanjem neprekidnost oblikovanja bez zastajkivanja (rondo je, naprotiv, uza svu prirodnost prielaza, ipak lanac od više cjelovitih jedinica); čisto unutrašnja moć oblikovanja stvara u sonatnom stavku već sa stilskog gledišta sasvim drugačije preduvjete razvoja. Shematski prikazano, sonatna forma odaje u svojim glavnim obrisima ponovno trodjelnost, ali sasvim drugačiju od one u menuetu. Njezin prvi dio (A) iznosi prvu temu, utvrđuje joj možebitnim ponavljanjem fizionomiju i prelazi tada na spremanje prikladnog tla za drugu temu, koja nastupa na

[6] Ne valja miešati izraze »sonata« i »sonatni oblik«. Sonata je niz stavaka, zaokruženih cjelina, od kojih je redovito prvi (ali i bilo koji od ostalih) izgrađen na načelu t. zv. »sonatnog oblika«, o kojemu je gore rieč. »Sonatna forma« je dakle oblik prvog (ili kojeg drugog) stavka sonate.

drugoj harmoničkoj plohi, stoji s prvom temom u odnosu oprečnosti, ali je i dopunjuje baš time, što posjeduje osebine, koje prvoj nedostaju (da bi naglasili značaj njihova odnosa, s obzirom na činjenicu, da je prva tema obično markantna, izrazita, naglašenih ritmičkih obilježja, dok je druga pretežno lirska, više pievnog značaja, mnogi glasbeni pisci gledaju u prvoj predstavnika mužkosti, a u drugoj ženstva); nakon druge teme, zaglavak (coda) zatvara prvi dio sonatnog oblika, koji se kod klasika redovito ponavlja (valjda zato, da bi slušalac bolje zapamtio obrise tema; no logički posmatrano, to je ponavljanje suvišno i unosi element statike u tako naglašenu dinamičnost sonatnog oblika). Drugi dio oblika (B) objašnjuje još temeljitije udaljenost, što postoji između sonatne forme i obične trodjelnosti. Nazvan »provedbom« (njem. »Durchführung«; v. o njoj i u odlomku o melodiji), taj dio ne gradi na novim elementima, već izkorišćuje elemente prve ili druge teme (ili obiju) za nov razvoj snaga, koje leže u zgusnutim tematskim klicama. Pri tomu igra vrlo značajnu ulogu harmonija, koja vodi izrazitu pokretnost provedbe u udaljene tonalitete, ostvaruje često nagle prielaze među njima te prebacivanjem iz jedne harmoničke plohe na drugu ostvaruje utisak slobode, nevezanosti, lakoće, ali i borbenosti, koja zna biti veoma karakteristična za ovaj dio sonatnog oblika. Provedba uvodi t. zv. reprizu, koja u stvari predstavlja ponavljanje prvog diela, koje vrlo često nije doslovno izvedeno, već na načelima variranja i porasta. Izmirenje suprotnih tema ostvareno je u reprizi

činjenicom, da se obje teme sada nalaze u istom tonalitetu.[7]

S gledišta psihičkog djelovanja W. Wolf iznosi jednu zanimivu uzporedbu ronda i sonatnog oblika, koja također iztiče njihovu raznolikost značenja. Te se dvie forme mogu naime donekle smatrati stanovitim simbolima toka našeg duševnog života. Kao što se u njemu odmjenjuju rad (djelatnost, stremljenje k stanovitom cilju) i odmaranje u smirenom uživanju trenutaka, koji prolaze pokraj nas, tako i sonatna forma predstavlja aktivnost, usmjerenu postizavanju konačnog cilja, kojemu je sve, što radimo, logičkom povezanošću podloženo; svi odlomci sonatnog oblika rastu jedan iz drugog i hrle dalje bez zastoja ka kruni, koja će ih sve ujediniti u konačnoj svrhovitosti. Naprotiv, rondo je odraz duše, koja se odmara, ne gleda u budućnost, već zastaje na slikama sadašnjosti, koje joj se pred očima odvijaju. Sonatni je oblik dakle više aktivnog značaja, a rondo pasivnog. Možda nije slučaj, da je u sonati prvi stavak često izgrađen u sonatnom obliku, a posljednji u rondu: u duševnom životu je također na prvom mjestu djelatnost, rad, stremljenje, a zatim odmor u pasivnom užitku.

Zaustavili smo se na ovim oblicima, jer su to zapravo središnje glasbene forme; na njima ne samo što se osnivaju druge (mješavine ronda i sonate, trodjelnosti i sonate), već one ostvaruju i onaj viši ciklički oblik, možda najsavršeniji u svoj instrumentalnoj glasbi, oblik, u kojemu su veliki majstori, od Haydna i Mozarta dalje, izrazili svoja najdublja objavljenja: sonatu, odnosno komorne oblike i simfoniju (koja je u stvari sonata za orkestar).

U ovom odlomku rieč je bila o oblicima. No ne bi htjeli, da naše izlaganje dade povoda kakvom jednostranom poimanju: moramo stoga naglasiti, kako ni uspješno nizanje oprečnosti, ni umjestna pažnja prema zakonu ponavljanja ne će sama po sebi nikada moći zajamčiti vriednost glasbenog djela. Ne bude li formalna preglednost i neusiljenost stajala u skladu sa stupnjem izvornosti glasbenih zamisli, ne će biti moguće govoriti o uspjelој tvorevini umjetničkog duha, kao ni onda, kad izvorne ideje budu prikazane u raztrganoj, kaotičnoj, konfuznoj formalnoj odjeći.

[7] Evo sheme sonatne forme:

A	B	A
Ekspozicija	Provedba	Repriza
I. tema+prielaz+ II. tema+zaglavak	(izgrađena na elementima ekspozicije)	(doslovna ili uz preinake)

VII

TON I RIEČ

Udružujući se s riečju, glasba na poseban način povećava svoje izražajno bogatstvo.

Ta je veza prastara. Izgleda, da je nekada, u pradavno doba, čovjekov glas bio, u najgrubljim obrisima, i ton i rieč u isto vrieme. Na osnovi onomatopoetskog izražavanja i izravnog buđenja suosjećanja preko zvukovnog elementa, koji je u glasu bio jako zastupan, ljudi su se sporazumievali

drugačijim putem od današnjeg. Tek su se kasnije ton i rieč podpuno međusobno odielili i zaputili posebnim razvojnim stazama, od kojih je jedna vodila u carstvo misli, a druga neizmjernom moru osjećaja. Rieč je tada postepeno izgubila zvukovni element, koji se je odnosio na predočbu, što ju je izazivala, pa je ona postala konvencionalnim znakom za predmete i pojmove i tako omogućila podpuno sporazumievanje ljudi.

No ta se je veza naknadno obnovila, kad je i jedan i drugi element već dosegao stanoviti stupanj, koji već gotovo i nije odavao prastari zajednički izvor. Pučka pjesma s napjevom te obredni (bilo magijski bilo vjerski) napjevi postadoše prvim predstavnicima obnove saveza, koji odtada nije prestao samostalno živjeti, pa ni onda, kad ga je neslućeni razvoj instrumentalne glasbe i njezino ogromno značenje djelovanja na čovjekov unutarnji život, mogao potisnuti u pozadinu. Iz pučke pjesme i primitivne duhovne lirike, veza tona i rieči izgradila je jednoglasno crkveno pjevanje visokih umjetničkih obilježja (gregorijanski koral) te klasičnu duhovnu polifoniju. Svjetovna je polifonija preko madrigala i utjecaja pučkih oblika prešla u monodiju, otvorivši vrata vladavini opere, koja je do danas održala živ interes za vokalnu glasbu, na području koje se (poglavito u 19. stoljeću) razvila solo-pjesma kao zadnji (u mnogo čemu najsavršeniji) rezultat međusobnog upliva tona i rieči.

Rekli smo, da su se ton i rieč svojedobno razstali i udarili samostalnim putovima, koji su ih

odveli suprotnim pravcima. No nekadanje prisno stapanje ostavilo je tragova, koji se pri njihovu ponovnom udruživanju očituju na veoma značajan način, objašnjujući konačno, kako je dodir tona i rieči u stvari logička pojava, izazvana stanovitim brojem dodirnih točaka među njima.

Ako zadržimo pred očima obilježja glasbenog jezika, pa poduzmemo izpitivanje onih elemenata ljudskoga govora, koji imaju stanovitu analogiju s izražajnim elementima glasbe, primietit ćemo, kako i govor podlieže uplivu osjećaja, kako intenzitet govora raste s porastom emocije, baš onako, kao što i u glasbi intenzitet zvuka ovisi o porastu intenziteta osjećaja. S tom je pojavom u uzkom savezu i dizanje glasa, do kojeg u ljudskom govoru dolazi uviek, čim se pojavi uzbuđenje. Intervali, ti značajni elementi melodičkog i harmoničkog izraza, primjećuju se i u govoru, osobito kod ljudi življeg temperamenta te kod jačanja emocije. Tako se i u glasbi (umjestno primjećuje Combarieu) mirni osjećaji izrazuju užim, sporijim intervalima, dok se nagli kreću u obsegu širih, bržih. Pravac, u kojemu se intervali nižu, nije slučajan, ni od sporednog značaja. Kad se osjećaj razvija i raste, čovjek diže glas, a spušta ga, čim duševno bujanje stane popuštati, gasnuti. Težnja, pitanje također dižu glas. Sve se to i u glasbi odrazuje. Veselje, bol, koji se kod čovjeka često očituju smiehom i jecanjem, nalaze ekvivalent u glasbi nizanjem odvojenih, razstavljenih (»staccato«) tonova ili pak povezanih, uzko spojenih. Promjene u boji glasa nailaze na promjene u boji glasbala. Konačno pokretljivost ljudskoga govora, koja raste pri zanosu, a opada u

ravnodušnosti, dolazi do punog izražaja u ljestvici tempa, što se od »adagia« penje k »prestu«.

Nije dakle začudno, što je rieč opet potražila ton, da njegovim doprinosom, u zajednici djelovanja pojača zvukovne elemente, koji se u zametku već u njoj nalaze, i u posebnom svietlu prikaže svoj sadržaj. No bilo bi pogrješno preranim uobćivanjem promisliti, da baš svaka rieč, svaka misao može težiti za tonskom dopunom i dobiti je. Ne valja zaboraviti, da je glasba prvenstveno jezik osjećajnog života te da njezin spoj s elementom, u kojemu prevladava djelatnost uma, znači za nju mogućnost preciziranja emotivnog sadržaja, uviek predpostavljajući, da se doprinos rieči ne će udaljiti s područja, na kojemu osjećajni život može naći svoju hranu. Ali čim se rieč stane kretati po nepreglednom polju znanosti, na kojemu od čovjeka ostaje samo suhi um, koji je u svom djelovanju sam sebi dovoljan, glasbi ne će ostati mnogo mjesta. Stoga je didaktična poezija, tako reći, izključena iz glasbenog obrađivanja. Čovjek, priroda (u mnogostrukosti svog vanjskog izgleda), Božanstvo: to su vječni izvori, na kojima glasba sama, kao i njezino ujedinjenje s riečju, može crpsti hranu svog iživljavanja.

No ima još jedan povod, koji između rieči i tona podiže zid osamljenosti. Pjesnička djela raznolike su vriednosti. Ona pak, koja stoje na vrhu ljestvice poetskih vrednota, ne trebaju nikakve dopune, jer dostaju sama sebi. Njihova ljepota, izvirala ona iz kojega god elementa pjesničkog oblikovanja, želi i mora djelovati sama. U zajedničkom sklopu s glasbom ostala bi okostnica emocije, dok

bi mnoga stilska obilježja, na kojima počiva ljepota stiha, izčezla pod bujnim tonskim ogrtačem. Ritam i metar poezije i melodije ne moraju se naime nuždno podudarati (kako je to nekada kod grčkog pjesničtva i glasbe bio slučaj; no i danas, kao i uviek, mora skladatelj dakako paziti, da i u vezi s tonom rieč zadrži i dalje snagu naglaska na onom istom slogu, na kojem je počivala i prije dodira s glasbom), pa je već odtuda jasno, kako bi spoj tonova i visoko umjetničkih stihova mogao biti štetan poeziji. K tomu pridolazi i okolnost, da je, tako reći, nemoguće istodobno uživati u specifičnoj ljepoti stiha i melodije.[8] Ta nas pak činjenica vodi k jednoj drugoj primjetbi.

Često se je opazilo, da loš stih ne smeta liepoj melodiji, te ona uza svu osrednjost poetske podloge postaje zajedničkim dobrom. Naprotiv, banalnu melodiju ne spašavaju ni najljepši stihovi od zaborava i obće osude. To znači, da i pokraj sve teoretske ravnopravnosti tona i rieči pažnja stoji doduše na rieči kao prvobitnom izvoru emocije, ali u prvom redu na glasbi (odtuda ono zapamćivanje i gunđanje opernih i ostalih melodija na prostim, bezznačajnim slogovima: ta-ra-ra-ra... la-la-la-la...,

[8] Ta tvrdnja, ovdje teoretski formulirana, dobiva svoje puno značenje na praktičnom području: razabiranje rieči i njihova značenja ovisi izključivo o pjevačevoj dikciji, a ta je vrlo često manjkava. Ako od deset rieči ne budemo razumjeli tri ili četiri, estetsko će djelovanje stiha biti ugroženo, a rezultat ne će biti mnogo lošiji nego što bi bio, da nismo ni jedne rieči shvatili. Ova se primjetba dakako odnosi izključivo na život u koncertnoj i opernoj dvorani. Kad ljubitelj glasbe uzme kod kuće partituru u ruke, slika je sasvim drugačija.

pri čemu glasbenom amateru ni ne pada na um, da se pobrine za smisao teksta). U spoju tona i rieči, rieč ostaje pokretačem glasbene zamisli, elementom, bez kojega ne bi ni došlo do tonske obradbe, no ton vrlo često dominira; odnosno, da budemo još točniji, prevladava melodija (u običnom smislu rieči, kao tonska crta, koja se u očima amatera može odciepiti od izvora i povjeriti samostalnom životu). Takvom su stanju u poviesti glasbe veliki skladatelji u nekoliko navrata nastojali doskočiti uzpostavljanjem jače ravnoteže između doprinosa rieči i tona, pa se s toga gledišta poviest vokalne glasbe pretvara, tako reći, u poviest borbe tona i rieči. Već se je u razdoblju polifonije zapažalo, kako jaka kontrapunktika zapostavlja rieč i ne da joj doći do izraza, kako se u zamršenom spletu istodobnih linearnih tonskih crta, rieč podpuno gubi. Među ostalim je i ta činjenica ubrzala pojavu monodije, specifično operne (prielaz u 17. stoljeće). No borba nije s time bila dokrajčena. Rieč je doduše za neko vrieme došla do svojih prava, jer ju je nosio pojedinac, kome je tumačila strogo osobne boli i radosti. Međutim, nakon kraćeg razdoblja, ton je ponovno prevladao, izazvavši vokalnu akrobatiku virtuozâ, kastratâ, primadona, koja je od vokalne glasbe načinila podvrstu instrumentalne, prenievši izvor glasbenog užitka podpuno na polje tonskog djelovanja (praktički je to značilo postaviti nad jedan te isti slog velik broj notnih vriednosti, čiji su obrisi, udruženi s privlačivim potežkoćama izvađanja — brzinom prielaza u ljestvicama, trilerima, raznovrstnim koloraturama — uvjetovali podpuno zaboravljanje glasova u slogu, vezu susljednih slogova u rieč te rieči u misao). Kako je poznato, Gluck je tada ustao u obranu rieči (ali i tona, koji se je također bio izrodio), davši nove uzorke njihova stapanja. Nakon ponovne prevlasti tona, došlo je konačno i do Wagnerove reforme, koja je također zasiecala izravno na područje opere. Što se tiče solo-pjesme, u njoj je genialna Schubertova intuicija još prije bila uzpostavila izpravniji odnos tona i rieči. Od Wagnera dalje može se reći, da taj odnos, odnosno njegovo značenje, nije nikada bio izpušten iz vida. Na ovom mjestu treba iztaći, kako su mnogi skladatelji smatrali, da će pomoći rieči do postizavanja njenih prava, ako budu izbjegavali melodičku razpjevanost (shvaćenu u malo prije spomenutom, diletantskom smislu rieči) te se više držali tonskih elemenata sadržanih u samoj rieči, što ih je nuždno vodilo recitativnim načelima strogog realizma (Musorgski, Janaček), na kojem su polju bili postignuti izvanredni rezultati.

Prilazeći daljnjem izpitivanju odnosa tona i rieči, moramo naglasiti, kako on nije izcrpljen time, što je skladatelj stihove obukao u melodičko ruho. Ukoliko je vokalna glasba zapravo vokalno-instrumentalna (a to je i najčešće; izuzetak predstavljaju stara klasična duhovna i svjetovna polifonija a cappella te zborovi iz kasnijih razdoblja, pisani također bez instrumentalne pratnje), tonopisani preostaje još jedan vrlo važan zadatak: ostvarivanje onoga, što se u običnom jeziku naziva pratnjom. Pratnji je svrha dati u prvom redu harmoničku dopunu pievnoj crti, koja tada postaje

jasnija, pristupačnija (ne zaboravimo, da zapisana harmonička podloga u mnogo čemu zapravo odrazuje nepisanu, latentnu, onu, koju već sama melodija u sebi nosi). No ne samo to. Ta se dopuna očituje i na mnogo drugih načina; pratnja se može ograničiti na podavanje jednostavne ritmičke okostnice, prostim nizanjem suzvukâ; može na stanovitim mjestima zaći u polifoničko oblikovanje oponašanjem melodičke crte; može samostalno ilustrirati pjesnički ugođaj teksta, bilo time, da skroz zadrži osnovni osjećajni ugođaj stihova, bilo da tonski oslikava pojedine njegove odlomke, prikladne za to. Osobita važnost pripada (u solo-pjesmi) uvodnim i završnim taktovima, prije pjevačeva nastupa, kao i nakon što je odpjevao svoju dionicu. U takvim trenutcima glasbalo stvara temelj ugođaja, priprema tlo rieči, koja će u djelomičnu neodređenost »Stimmunga« unieti svoju moć preciziranja. No ton će i u toku odvijanja same skladbe preuzeti sam vodstvo, kad rieč bude izcrpla svoju snagu: pjevač će, makar i za čas, zašutjeti, a ton će izraziti konačnu, jedva dostižnu i zamjetljivu dubinu osjećaja. Završni će taktovi dokrajčiti ugođaj. Analogije, koje u tom smislu postoje između okvira solo-pjesme i predigre glasbenog scenskog djela te instrumentalnih odlomaka u toku razvoja radnje, i previše su očite, a da bi ih trebalo posebno objašnjavati.

Kakva je uloga glasbenog oblika u tom udruživanju tona i rieči? Može li on, mimo teksta, živjeti svojim posebnim životom? Očito je, da ne može. Ako je tekst izvor tonova, ako ih on vodi, upravljajući i posebnostima pievne crte i harmoničkom, odnosno ilustrativnom pozadinom, onda je jasno, da će upravo tekst diktirati i oblik. Time ne želimo reći, da ne bi kadkada bilo moguće primieniti i na vokalno-instrumentalno područje stanovite obrazce iz arhitektonike čiste instrumentalne glasbe. Primitivniji oblik solo-pjesme sastoji se, kako je poznato, iz ponavljanja melodije prve strofe, po kojoj se pjevaju sve ostale kitice. U tom obliku, koji nosi na sebi još svježe tragove dodira s pučkom melodikom, javlja se shema: A-A_1-A_2 i t. d. No moguća je i drugačija forma. Tekst pjesme može se sastojati iz tri kitice, od kojih su prva i treća sadržajem srodne, dok se srednja od njih podpuno odvaja (uzp. na pr. Gotovčevu baladu »Djevojka i mjesec«). Takav oblik teksta nametnut će sam po sebi glasbenu obradbu sheme A-B-A. Međutim se vrlo često, u novijim vremenima sve češće, javlja u solo-pjesmi t. zv. tip »skroz skladane« pjesme (durchkomponiertes Lied), u kojoj se skladatelj podpuno prilagođuje zahtjevima i osebinama stiha i sliedi ih do u najsitnije pojedinosti. Oblik je tada zavisan jedino od teksta, pa je stanovita nepreglednost oblika (s gledišta čisto instrumentalnih arhitektonskih principa) izglađena prisnošću stapanja tona i rieči, koja tvori novu životnu cjelinu, dovoljnu za postizavanje podpunosti utiska. Visoko umjetničke uzorke takve obradbe teksta predstavljaju svakako pjesme Huga Wolfa i Musorgskog. Razlika između solo-pjesme obrađene strofički, odnosno ciklički (A-B-A) i one »skroz skladanog« tipa, javlja se u sličnim obrisima na području glasbenog scenskog djela. Dok su se u starijoj operi pojedini činovi ciepali u niz manjih,

zatvorenih cjelina, od kojih su pojedine predstavljale baš strofičke i cikličke (t. zv. »da capo«-arija) oblike, Wagnerova muzička drama donosi, u prektičnoj primjeni »bezkrajne melodije«, tip »skroz skladane« (ako se tako smije reći) opere, koja se ne da ciepati u sastavne dielove poput opere starijeg tipa, a da pritom ne nastanu krupne štetne posljedice po cjelinu. I uloga orkestralne pratnje u glasbenom scenskom djelu proživjela je evoluciju nalik onoj kod pratnje solo-pjesme, prešavši od ostvarivanja proste ritmičke okostnice k intenzivnom tumačenju duševnih stanja osoba s pozornice.

Veza glasbe i rieči, pokreta i dekora, koja je u pojavi opere oblikovala djelo posebno izražajne snage, očitovala je također, na svoj način, prije spomenutu borbu tona i rieči. Onome, što smo u ovom odlomku već kazali o prevladavanju tona nad elementom rieči u operi te o pokušajima uzpostavljanja ravnoteže među jednim i drugim, treba dodati još nekoliko rieči, koje se odnose na činjenicu, da je opera zapravo »dramma per musica«; u njoj se je naime borba rieči i tona na svoj način preobrazila i u borbu drame i glasbe. Potiskujući rieč, ton je tako reći automatski potiskivao i dramu, koja baš u rieči ima svog najneposrednijeg tumača. Vidljiv spomenik tog stoljetnog sukoba predstavlja antiteza arije i recitativa, pri čemu je prevlast tona značila gospodstvo arije, dok se u stapanju osebina tona i rieči očitovalo nastojanje, da se od opere (simbola vokalne bravure) načini glasbena drama (simbol dinamičke radnje, koja se podjednako oslanja na sve elemente operne arhitektonike).

Moć glasbe se u savezu tona i rieči (na bilo kojem području) očituje posebnom snagom. Ton, taj posrednik između tjelesnog i beztjelesnog svieta, koji djeluje na naša osjetila, ali je u isto doba nevidljiv, neopipljiv, produhovljuje sve, čega se dotakne, prenoseći objekte, na koje prelazi čar njegova upliva, u čistoću osjećajnog svieta. Rieč, element preciznosti, određenosti, što ju uvjetuje logička povezanost misli, zadobiva u tonskom ruhu jedinstvenu moć djelovanja, produhovljujući se i još više približujući Istini, kojoj stremi sve nastojanje čovjekove stvaralačke snage. Sjetimo se samo muzičke drame, u kojoj se pojavom i pokretom živog bića iluzija realnog zbivanja podpuno ostvaruje. Vremenski element u odvijanju našeg duševnog života tada se na iznimno sretan način poklapa s vremenskom uslovljenošću tonskog govora: alterniranje napetosti i njezina popuštanja, taj osnovni uvjet dramske ritmike, nalazi vjerni odraz u glasbi, koja ga, na višem duhovnom stupnju, obnavlja.

No s gornjim navodima veza tona i rieči nije još podpuno izcrpljena. Ton i rieč još se jednom traže i nalaze, ali na sasvim drugačiji način. Pri tom susretu rieč djeluje na ton izvana, postavlja pred njega stanoviti cilj, kojemu se treba približiti, te na poseban način unosi u tonsko zbivanje posredovanje uma, koji izpituje, je li ton doista otišao putem, kojim ga je rieč mogla povesti. Rieč dakle stvara plan, nacrt, »program«, što će ga skladatelj prenieti u tonove. Takve smjernice glasbenog stvaranja (na instrumentalnom području), pri kojemu glasbenik prilazi tonskom iznašanju utisaka iz vanjskoga ili unutarnjeg svieta po stanovitom,

unaprjed sastavljenom planu, tvore glasbenu vrstu, koja se naziva »programnom glasbom« za razliku od »absolutne«; ovu drugu predstavlja instrumentalna glasba, izgrađena na arhitektonskom planu tipičnih oblika (trodjelnosti, ronda, sonate) bez ikakve (vidljive) veze s izvanmuzičkim elementima. Ona se dakle odvija po zakonima svoje unutrašnje glasbene logike, koju ne narušuje nikakva težnja za oponašanjem bilo kakvih događaja ili stanja, što leže izvan granica glasbe.

U područje »programne« glasbe spadaju prema tomu u prvom redu sve one bezbrojne glasovirske skladbe s nadpisima, koje već unaprjed stvaraju u slušaocu stanovito razpoloženje, očekivanje zbivanja u jednom određenom pravcu. A zatim treba u programnu glasbu ubrojiti nadasve velike orkestralne slike, zvane »simfoničkim pjesmama«; to su zapravo najznatniji plodovi programnog stvaranja, nastali u srdcu novog glasbenog strujanja, koje je od Berliozove »Fantastične simfonije«, preko Lisztova i Straussova tipa simfoničke pjesme, izazvalo obilje orkestralnih slika u radu skladatelja svih narodnosti.

Postojanje programne glasbe i posljedci, što ih je uzmogla polučiti, vode nas već izpitivanju obćeg djelovanja glasbe.

VIII

DOŽIVLJAJ GLASBENOG DJELA

Skladatelj stvara u punoći svih svojih duševnih sila. Ne samo osjećajem, koji dakako, ostaje bitnim doprinosom pri nastajanju glasbenog djela, njegovim pokretačem i osloncem; u skladanju je prisutan i um, koji vrši značajnu funkciju nadziratelja preglednosti glasbenog oblika u pojedinostima i cjelini te u vokalnoj glasbi prati sadržajnu stranu teksta (analogna je uloga i kod slušaoca). Um unosi u ponešto kaotično stanje skladateljeva osjećajnog života ljepotu reda. No ipak je osjećajni život prvotno područje, na kojem se odvija djelovanje glasbe. Ton se u slušaocu pretvara u neposredni osjećaj, u svježinu estetskog doživljavanja, u bogaćenje njegova emocionalnog života, u suosjećanje sa skladateljem i ono zagledanje u nadosjetno, nadsvjetovno, što ga samo glasba, to »objavljenje više od svake mudrosti i filozofije« (Beethoven), može ostvariti.

No svaki je osjećaj u čovjeku vezan uz stanovitu sadržajnost. Mi smo sviestni izvora tog osjećaja: događaja, odnosno niza događaja, koji su doveli do njegova postojanja; mi pouzdano zapažamo, da stanoviti osjećaj bliedi, izčezava i ustupa mjesto drugome, koji je izazvan novim uzrocima. Ako je pak glasba sila, koja u nama budi raznovrstne osjećaje, nameće nam se, tako reći, samo po sebi pitanje: možemo li, slušajući stanovitu skladbu i upijajući u se osjećajno valovlje, koje iz

nje izbija, razabrati ne samo, da se radi o izljevu stanovitog osjećaja, već i to, koji je sadržajni motiv naveo skladatelja, da napiše baš takvu glasbu? Možemo li, drugim riečima, iz samih tonova razpoznati i kvalitet osjećaja?

Odgovor je jasan i definitivan: ne možemo i ne ćemo nikada moći. U početku ovog uvoda spomenuli smo, kako je glasba umjetnost, koja se, poput našeg duševnog života, odvija u vremenu. Ta okolnost ostvaruje uzki dodir, koji je među njima moguće uzpostaviti. No to znači, da će glasba očitovati u prvom redu njihovu srodnost, a to je protjecanje u vremenu. Koji će dakle element osjećaja postati u tonskoj haljini nedvojbeno jasan? Njegova pokretljivost, njegova dinamička strana. Pri tome ćemo svakako biti u stanju razlikovati osnovne polove duševnog života, koji već u pojavi dura i mola nalaze svoje obrise: radost i bol. Pokretljivost tonova, u svom bogatstvu prelievanja, očitovat će i prvotno reagiranje umjetnikove duše na utiske (bez obzira odkuda dolaze), pa ćemo svakako u niansama pokretljivosti zamjećivati jaču ili slabiju vezu sa spomenutim stožerima svega duševnog zbivanja. Svatko će uzmoći utvrditi, radi li se o »veseloj«, »vedroj« ili »sjetnoj«, »tužnoj« glasbi. Ali glasba, rekli smo, ne može precizirati sadržajnu stranu osjećaja. Ona nam (razumije se, uviek u obliku čiste instrumentalne glasbe, koja djeluje bez podpore rieči) ne može ništa reći o cilju, kojemu je osjećanje usmjereno, o njegovu podrietlu. Glasba naime ne razlikuje pojmove budućnosti i

prošlosti; sve, što ona donosi, postaje sadašnjošću[9] (no baš to neprekidno osjećanje sadašnjice pri glasbenom djelovanju daje još jedan odraz našeg osjećajnog života, u kojemu je također duševna djelatnost povezana uz sadašnjost: bol, koja je prošla, nije više bol, a ona, koju naslućujemo, nije još bol). Glasba nadalje ne zna za mogućnost; u njoj je sve stvarnost, istina. Ona ne pozna nuždnost, koja izbija iz povezanosti uzroka i posljedice, tako karakteristične za znanstveno izlaganje i upoznavanje svieta, te se baš u tome i uzdiže nad sviet. Uspoređujući glasbu s jezikom, moglo bi se reći, da u njoj nema imenica, jer nema nosilaca radnje; glasba počiva na pridjevima i glagolima, predstavnicima pokreta, gibanja. Ona »postoji«, u tome je njezino »značenje« (Wagnerova je riječ: »Musik bedeutet nicht, sie ist«). Jedna karakteristična činjenica, koja se je u toku glasbene poviesti mnogo puta ponovila, bacit će, konačno, prilično jasno svietlo na dosadašnje navode: često su (nadasve u prošlosti) glasbenici uzimali istu glasbenu građu, da njom opišu razne, sadržajno kadkada udaljene događaje. Prebacivanja pojedinih arija i recitativa iz jedne opere u drugu pod međusobno veoma različite tekstove, kako su to provodili osobito majstori talijanske opere u 18. stoljeću, bjelodano govore o nemogućnosti glasbe, da (bez pomoći rieči) išta određeno izkaže o sadržajnoj strani osjećaja.

[9] To je, mimogred budi spomenuto, izvor uvjerljivosti glasbene legende na pozornici, koja također ne zna za vremenske odnose prošlosti i budućnosti, povezane uz kronologiju.

No — da se ponovno vratimo k programnoj glasbi — čim se uz glasbu pojavi i rieč, stanje glasbenog djelovanja se dakako mienja. Oslanjajući se često na stanovite asociacije, već odavna uvriežene, rieč tada osvjetljuje posebne skladateljeve namjere i zaodieva tonsko zbivanje u konkretnije obrise, koje mašta slušaoca na poseban način izpunja. Evo takvih asociacija: zvuk rogova nam donosi pred oči ugođaj šume, lova (s odjekivanjem fanfara i lavežom pasa), nekadanjih romantičkih putovanja poštanskim kolima; jeka trubalja i pozauna izaziva ugođaje iz vojničkog života, borbe, ratovanja, ali i svečanih trenutaka: glas oboe (a i fagota) stvara tipične pastoralne slike, zvuk orgulja prenosi nas na područje vjerskih osjećaja. Pri tome mi kadkada ostvarujemo stanovito podudaranje između visine, odnosno snage tonova, i veličine bićâ, što se javljaju u izvanmuzičkim elementima, na kojima počiva oblikovanje programne glasbe. No to nije sve. Već smo, govoreći o boji, spomenuli, kako nas visoki tonovi prenose u područje svietla, prozračnosti, lakoće, dok su duboki tonovi slika tame, nejasnoće, misterija. Uzmemo li ponovno obseg svih vrsta ljudskih glasova kao mjerilo, unutar čijih granica će naša duševnost biti intimnije dirnuta, moramo priznati, da ono, što te granice prelazi snagom (fortissimo punog orkestra) i dubinom (duboki registri nekih instrumenata), izaziva u nama pomisao na nešto, što je izvan nas, što nam se suprotstavlja svojom moći i veličinom, pa tako često nastaje osjećaj uzvišenoga. Riemann navodi i činjenicu, da osjećaj smiešnog, pa i odvratnog, nastaje pri posebnoj

upotrebi glasbala, koja imaju nazalni prizvuk (fagot, trublje sa sordinama, donekle i oboa), to jest (ostajući kod ljudskog glasa kao mjerila) podsjećaju na nenormalna, bolestna stanja čovjekova govornog organa. Asociativnim analogijama nastaju i predočbe prostora: mi smo skloni smatrati, da se visoki tonovi nalaze negdje gore, a duboki dolje. A i inače, glasbena terminologija upućuje na prostorne pojmove (»razmak«, »udaljenost« među tonovima, »veliki«, »mali«, povećani«, »smanjeni« intervali i pomaci; harmoničko djelovanje je »vertikalno«, kontrapunktičko je »linearno«, »vodoravno« i t. d.). Asociativno na razne načine djeluje i jakost tona, odnosno njezine promjene, te ritam i, nadasve, boja. Sve te pojave mogu stvoriti sredstva, pomoću kojih se glasba, s više ili manje uspjeha, može staviti u službu karakteriziranja.

U području programne glasbe postoji — kao i drugdje — također stanovita ljestvica vriednosti. I u njoj će trebati razlikovati ono, što prelazi granice dobrog ukusa, ono, što već unapried izključuje glasbenu obradbu. Napose će trebati osuditi t. zv. »tonsko slikanje«, na kojemu je život programne glasbe veoma dugo počivao. »Tonmalerei« nije drugo, već prosto oponašanje utisaka iz vanjskog svieta, koji s glasbom imaju srodnih crta, temeljenih na akustičkim pojavama. Ilustriranje bitaka glasbom, nekada tako moderno, prikazivanje oluja, ugođaja iz prirode s oponašanjem ptičjeg cvrkuta, sve se to osniva na činjenici, da je pucanje topova, ječanje trubalja i bubnjanje, udarac groma

i grmljavina, te piev ptica, u suštini akustičke naravi, pa prema tome može naći neposredni odraz baš u onoj umjetnosti, koja se temelji na akustičkim pojavama. Nije potrebno dugo dokazivati jalovost takva nastojanja, smiešnu grubost takvog primitivnog realizma, koji bi se donekle mogao uzporediti s odnosom, što postoji između osrednje fotografije i umjetničke slike. Gdje je »tonsko slikanje« cilj samom sebi, a ne sredstvo, kojim treba oprezno postupati, tu ne može nastati snažno umjetničko djelo. Umjetnost se uobće ne stvara što vjernijim oponašanjem objektivne prirode, već umjetničkim proživljavanjem gledanog, istovjetovanjem izgleda prirode i osjećajnog života, pri čemu temperament umjetnika vodi k strogo subjektivnom osjećanju oblika i boje.

Tko god se bavi programnom glasbom, ne smije zaboraviti na putokaz, što ga je sam Beethoven izpisao na partituri svoje »pastoralne« simfonije: »Više izraz osjećanja nego slikanje«. To znači, da će programni muzičar iznositi pred slušaoca u stvari svoje utiske, što ih je stekao gledajući kakvu sliku, čitajući kakvu pjesmu ili priču, zanoseći se kakvom mističkom legendom ili ljepotom krajolika. Ali to znači i još nešto: da glasbenik (kao i onda, kad hoće da zaodjene tonovima kakav pjesnički tekst i piše vokalnu glasbu) ne može bilo kakav predmet izabrati za glasbenu obradbu te da se mora držati onih, u kojima je osjećajna strana u bilo kojem pravcu naglašena. »Od duše k duši« mora biti geslo ne samo absolutnog, već i programnog glasbenika.

Kakav je odnos između sadržaja i oblika u programnom djelu? Pošto ono iznosi pred slušaoca glasbeni odraz stanovite izvanglasbene građe, jasno je, da će u njemu oblik biti donekle podčinjen sadržaju. No u tome ne će valjati otići onako daleko kao u vokalnoj glasbi, gdje je rieč posvuda prisutna te ne prestaje voditi snalaženje slušaoca. I programno djelo je prije svega glasba, koja se i bez programa ne smije odreći svog djelovanja. Zato će na području programne glasbe biti najprikladnije izabrati izvanmuzičke motive, koji svojom građom dopuštaju jasnoću oblikovanja (Straussove simfoničke pjesme »Smrt i preobraženje« te »Veseli podvizi Tilla Eulenspiegela« i formalno su bezpriekorna djela: prvo već svojim naslovom predviđa jasnu podjelu tonskog zbivanja, a drugo je u stvari rondo, iako slobodno izgrađen. »Don Kihotu« je Strauss podao jedino moguću, logičnu formu: variaciju; finim psihiložkim zapažanjem skladatelj je primietio, kako su svi doživljaji Cervantesova junaka zapravo niz slika, u kojima nalazimo uviek istu osobu u raznim situacijama; primienjeno na glasbeno polje, takvo je gledanje u stvari suština glasbene variacije). Schumann je jednom rekao nekom mladom skladatelju, koji mu je pokazivao svoju programnu orkestralnu skladbu: »Odsviraj mi najprije samo djelo; bude li u njemu dobre glasbe, program će mi se naknadno također dopasti.« Možda je tim riečima otišao nešto predaleko. O programu, kad već postoji, pa bio on ograničen i na sam naslov djela, treba povesti računa. No program ne će nikada smjeti iz skladbe

napraviti kaotičnu sliku tonskog zbivanja, bez ikakva uporišta, koje bi moralo voditi slušaočevu pažnju.

Pojava programnog smjera u glasbi dokrajčuje izražavanje osnovnih nagona u čovjeku, koji su, razvijeni do najvišeg stupnja, produhovljeni i lišeni veze s grubošću materije, uvjetovali stvaranje umjetnosti uobće. Nakon nagona za izkazivanjem vlastitih osjećaja, koji je u pradavnim vremenima dao povoda nastajanju same glasbe, a i plesu; nakon što je čovjek iznosio svoje veselje i tugu ne samo pred čovjeka, već (gdje njega nije bilo) i pred niemu prirodu; iza kako je, vođen nagonom k igri, unio reda, simetrije u izlievanje svojih osjećaja, predao se je i nagonu za oponašanjem utisaka iz vanjskoga svieta.

No koliko god izgledalo, da absolutna i programna glasba predstavljaju dva oprečna svieta, granice među njima nisu tako jasno povučene, da bi se jednim potezom moglo razlučiti, što ostaje sa svake strane. U svakom formalno preglednom programnom djelu mogao bi naslov (odnosno program) odpasti bez nepremostivih potežkoća po njegovo shvaćanje. Beethoven je jednom namjeravao svakoj svojoj glasovirskoj sonati dodati par stihova, koji bi osvjetljivali njezin sadržaj. Da je to učinio, on bi ih bio prenio na područje programne glasbe. No zar danas itko primjećuje, da im nedostaje takvo tumačenje?

Ta nas okolnost navodi i na jednu drugu tvrdnju. Uza svu opravdanost postojanja programne glasbe i visoko umjetničkih rezultata, što su ih

postigla mnoga djela tog smjera, držimo, da je prvotno, najdublje (po djelovanju) područje glasbenog stvaranja ondje, gdje je glasba podpuna i jedina vladarica, gdje ona djeluje izravno na svačiji duševni život, izazivajući skroz subjektivne osjećaje, kojima specifični sadržaj u trenutku slušanja ne mora biti kod svakog slušaoca jednak (iako će njihova dinamička okostnica vjerojatno biti ista); oni će biti uviek neposredni, uviek vezani uz sklop duševnih sklonosti pojedinca i prema tomu uviek najbliži onoj istini, kako ju pojedinac osjeća. Djelujući na nas, glasba u nama često izaziva uzpoređivanje s poznatim, doživljenim utiscima, koji mogu biti najraznolikijih obilježja: mogu potjecati iz doživljaja ljepote u prirodi, čovjekove duše, osjećanja Božanstva. Uzpostavljanje takvih uzporedaba omogućuje donekle pristupačnost slušanog djela, pri čemu će one biti podpuno individualnog značaja, bez ikakve pretenzije na obću vriednost. Svatko će u glasbi po tome naći i odraz svog duševnog svieta i svog načina osjećanja. No ne valja ni u tome naziranju pretjerati i shvatiti, kao da bi se u glasbi tražilo i nalazilo samo oponašanje sadržaja naše sviesti, koje bi u istom trenutku, s obzirom na njihovu raznovrstnost kod raznih ljudi, bilo posvuda drugačije. Jednako reagiranje osoba raznih narodnosti, dobi, zvanja, naobrazbe, na djelovanje stanovitih skladba, upućuje i na to, da glasba u biti, i pokraj pojmovne neodređenosti, govori jezikom, koji se na srodan način shvaća. Inače bi ostala nepojmljivom činjenica ujedinjavajuće djelatnosti, što ju vrši glasba.

Kakvi preduvjeti upravljaju izpravnim djelovanjem glasbenog djela na slušaoca? Svakako u prvom redu uspješna izvedba, koja poštuje skladateljeve težnje, odkrivajući u isto vrieme osjetljivost reproduktivnog umjetnika. No zar će biti dovoljno, da umjetnik (ili umjetnici) s podiuma udovolje zahtjevima, koje im nameće adekvatno ostvarenje autorovih zamisli? Glasbeno doživljavanje uviek predpostavlja i prisutnost subjekta, koji prima u sebe zvučno valovlje i na nj na razne načine reagira. Stav, što ga uzima slušalac za vrieme izvedbe, predpostavlja drugi značajni činbenik pri djelovanju glasbenog djela. Izvedba i receptivnost onoga, kome je izvađanje upućeno, moraju se odnositi poput zdjelica na vagi. Ne bude li među njima podpune ravnoteže, izvedba će očito promašiti svrhu. Umjetničko djelo ne će od svog objektivnog značenja ništa izgubiti, ali će u mnogo čemu naličiti skrivenom blagu, za koje nitko ne zna da postoji.

Kakve osebine mora imati slušalac u času primanja zvučnih utisaka? On mora prije svega imati pouzdano pamćenje i moć sintetiziranja. Slušalac mora po sjećanju prepoznati teme pri njihovu ponovnom javljanju te mora uzmoći uzpostaviti vezu među onim nizom pojedinosti, koje pokraj njega prolaze, nalikujući stupovlju, što podržava tonsku građevinu. U glasbi se sve temelji na uzporedbi; sve, što se u ovom trenutku odvija, stoji u neprekidnoj, nadasve značajnoj vezi s onim, što mu je predhodilo, i onim, što će sliediti. Skladati znači stvarati odnose. Kako točno zapaža Combarieu,

»slušati tonove znači sjećati se i očekivati«. Slušalac će dakle pri slušanju biti jako djelatan i ostvariti u punom smislu rieči suradnju s reproduktivnim umjetnikom. Svi viši glasbeni oblici izključuju pasivno slušanje, koje u mnogo čemu naliči uživanju u golicanju živaca, i nuždno traže sviestnu, pažljivu aktivnost.

Samo onda, kad se između glasbenog djela i slušaoca bude uzpostavila podpuna ravnoteža, glasba će moći u cielosti vršiti svoj upliv buđenja novih, nezaboravnih emotivnih snaga i stanja. U njoj će tada čovjek naći čovjeka; bogatstvo njegova unutarnjeg života, očitovalo se ono u klicanju veselja ili u sumornom očaju tuge, izbijat će iz tonova opojnom privlačivošću i odkrivati dubinu osjećajnog izživljavanja. Dok će na glasbenoj pozornici slušalac imati neposredno pred sobom odvijanje tuđeg udesa, koje će posredovanjem glasbenog govora još jače, neminovnije izazivati njegovo suosjećanje, jer će tonovi, vezani uz preciznost rieči, biti najpouzdaniji tumači duševnih stanja junakâ sa scene, čista instrumentalna glasba nesavladivom će mu, neuporedivom snagom otvoriti vrata novog svieta, koji će njegova vlastita mašta napučiti slikama svoje intimne istine, što će se na neobičan, ali jedinstven način preplitati s izvorima skladateljevih tonskih vizija. U glasbi će slušalac naći i odraz ljepote tisuće lica prirode; u suštini nadosjetne naravi, glasba će ih sublimirati, izraziti elemente produhovljenosti u njima i postati adekvatnim odrazom duševnog stanja pojedinca, koji se prepo-rađa u krasoti izvanjeg svieta. Napokon, tonovi će

podići slušaoca u još više visine; čarom svog jezika ne će mu samo odkriti dušu prirode i njemu sličnih bića: izazvat će u njemu i pomisao na silu, koja stoji nad pojedincem i prirodom i sveobuhvatnom snagom njima upravlja. Čovjek će baš preko tonova na najdublji način očitovati svoju ljubav prema Tvorcu, osjećanje svoje sićušnosti pred njim, želju za utapanjem u njegovoj posvudašnjosti, vjeru u pomoć, koju mu Božanstvo može izkazati.

Iza svega toga neizmjerno bogatog zbivanja stoji smjerna slika čovjeka-stvaraoca, onoga, kojemu dugujemo toliko obogaćivanje, oplemenjivanje i uzdizanje našeg duševnog života. On doista nalliči vladaru! U visinama svog umjetničkog poimanja, na izvorima emocija, kojima će dati nov oblik, preobrazujući ih u nov jezik, upravlja građom, koju vodi unutarnji ritam njegova bića; slobodno stvara, izgrađujući jedinstvenom suradnjom srdca i uma djelo, iz kojega će privlačive zrake obasjati dušu svakoga, tko mu se uzmogne predati u punoći nesebične čežnje za užitkom. Njegovom će djelatnošću glasba, ta umjetnost, što se odvija u vremenu, ali svojom moći ostvaruje baš zaboravljanje vremena, u neku ruku razmaknuti uzke granice naše individualnosti. Kako oštroumno zapaža Combarieu, tamo gdje glasba postaje najvišim, najdubljim objavljenjem stvaralačkog duha čovjekova, ona nas na neko vrieme otima iz ruku sebičnog života i pravi sudionicima uzajamnosti cjelokupnog stvaranja. Psihološko stanje izpunjeno jastvom ustupa tada mjesto stanju sviesti, u kojemu se odrazuje sklad svieta. Glasba širi granice uma,

osjetljivosti, osobnosti, te ih sjedinjuje u ugođaju sklada i ljubavi. Volja, taj najjači ključ individualnosti, povlači se u tim trenutcima pred osjećajem, pred emocijom. Mi se odričemo volje; u triumfu simpatije žudimo samo za ljubavlju, »tražimo dušu svieta, da se s njom sjedinimo«.

Možda bismo sada mogli dati približan odgovor na pitanje, koje izvire sa svake stranice našeg izlaganja, iako ga nigdje nismo izričito postavili: »Što je glasba?«

Glasba je izvor dubokih objavljenja bitno nadosjetnog značaja, koji uzpostavlja jedinstven odnos između stvaraočeve duše i njoj srodnih duša. Umjetnik se služi jezikom tonova, da priobći ostalim ljudima svoje doživljavanje unutarnjeg i vanjskog svieta, a slušalac mu se podaje, nalazeći u njemu ne samo umjetnika, već i sebe. Obojica vrše akt, koji zaokuplja sav duhovni život: misao se tada sljubljuje uz osjećajno valovlje, pa njihovim uzajamnim djelovanjem biva ostvaren onaj sklad višeg reda, u kojemu se još jednom odrazuje sklad Svieta, koji nuždno vlada, kad se konačno stišaju bure strasti i oprečnosti.

O IZVOĐENJU GLASBENIH DJELA

Govoreći o odnosu glasbe prema ostalim umjetnostima, spomenuli smo već na prvim stranicama ove knjižice, kako je glasba neumitno vezana uz posrednika, koji mora oživiti ukočene znakove s papira, da bi ie njih prostrujala snaga života i obuzela dušu svih onih, koji se podaju neobičnom, gotovo otajstvenom djelovanju glasbene umjetnosti. Taj uvjet glasbenog života nosi sobom i posljedice, koje, kako rekosmo, nisu uviek od koristi umjetničkom djelu te mu znaju neriedko u mnogo čemu i škoditi; ne utiru pred njim put, već mu ga zatvaraju.

Što bi zapravo imala biti idealna izvedba glasbenog djela? — Zvučno ostvarenje onakve njegove slike, kakva je lebdila umjetniku pred njegovim duhovnim pogledom, nakon što je i zadnji takt bio zapisan u svom konačnom obliku. No da li se to može uviek postići? Lako je uvidjeti, da ne može, i to iz više razloga. Ponajprije, glasba nije umjetnost, u kojoj vlada stopostotna, nepogrješiva točnost; ona ne gradi na pojmovnoj određenosti, koja je podlogom pjesničtvu. U glasbi mnogo toga ostaje prepušteno srodstvu, koja se mora uzpostaviti između producenta i reproducenta; »nepisani zakoni« u glasbenom izživljavanju počivaju na osciliranju

osjetljivosti, kojoj se odraz ne da fiksirati nikakvim zakonima. Reproducent će umjetničko djelo osjetiti u punoći izraza, u svim njegovim pojedinostima, koje pridonose utisku cjeline, te će ih kongenialno izvesti; ili ga pak ne će osjetiti, i onda će se skladateljeva zamisao doduše ipak pojaviti, ali izobličena, blieda, bezkrvna.

Uz tu činjenicu javlja se i još jedna, ne manje važna. Djela, koja pišu skladatelji naših dana, obiluju pomoćnim znakovima, kojima je svrha omogućiti što vjerniju reprodukciju. Na sve se pritom pazi: na izpravno tumačenje tempa, na dinamiku i njene prielaze, na fraziranje, na razgovietnost ugođaja. No nekada nije bilo tako. Još u 18. stoljeću glasbenici su se zadovoljavali izpisivanjem samih nota, pa su im riedko dodavali oznake za što lakše tumačenje. Iz toga ne valja zaključivati, da im je možda nedostajalo dubine osjećaja i duševnog izživljavanja. Naprotiv, djela jednog Bacha ili Händela poriču to i odveć bjelodano. Oskudica pak u pomoćnim znakovima potječe iz činjenice, da su nekada glasbenici bili redovito i izvodioci svojih djela (na cembalu, klavikordu, orguljama) ili su upravljali njihovim izvedbama, povjerenima orkestralnim i vokalnim skupinama, pa im takvi znakovi nisu bili potrebni. A djelomično ih nije ni moglo biti s razloga, što ni cembalo, ni orgulje nisu obilovali bogatim mogućnostima dinamičkog niansiranja. Odtuda je k nama dopro velik broj djela iz glasbene prošlosti s nepodpunim, manjkavim označivanjem načina reprodukcije, pa je već u toj pojavi izvor svakojakih potežkoća pri ostvarivanju što vjernije izvedbe. Doduše, stručnjaci su se prihvaćali i prihvaćaju se popunjivanja tih praznina u glasbenoj baštini prošlosti; no zar će itko ikada moći utvrditi, da su se njihova nastojanja sasvim približila objektivnoj stvarnosti? Treba se stoga pomiriti s mišlju, da stanovit broj djela iz prošlih vjekova čujemo tek u približnoj izvedbi. Ta tvrdnja postaje još dalekosežnijom, kad se pomisli, da se danas mnoga glasbala starih vremena (u prvom redu cembalo, pa viola da gamba, oboe d'amore i druga) više ne rabe te se nadomještaju drugima, koja doduše izvode visinu tonova s tih glasbala, ali nemaju njihove boje, pa time također odpada jedan dio njihova čara.[10]

Uz te razloge materialne naravi, koji odlučno utječu na vjernost reprodukcije, pridružuju se i drugi, koji se ne odnose samo na djela majstorâ starih vremena, već na cjelokupnu glasbenu tvorbu. Radi se pritom o većem ili manjem broju dodirnih točaka, koje je moguće uzpostaviti između glasbenog djela i duševne osjetljivosti reproducenta. I tu se pojavljuju često osjetljive razlike. Više puta reproduktivni umjetnik ne živi skupa s djelom, od kojega u reprodukciji ostaje samo okostnica, čistih obrisa, ali bez krvi i mesa. Srećom, mnogi reproducenti uviđaju, da im djela pojedinih

[10] Svu razliku, koja postoji između glasbe iz tih vremena, izvedene na našim današnjim glasbalima i na onima, za koje je bila pisana, očituju pokušaji iz naših dana, koji idu za što vjernijom reprodukcijom stare muzike, pa se služe izvornim, nekadanjim glasbalima. Uzporedba cembala i glasovira u tom smislu upravo je klasičan primjer.

skladatelja »ne leže«, pa im se i ne približuju (često je baš s Bachom takav slučaj) te se ograničuju na izvedbe radova onih majstora, koji su im najpristupačniji, u kojima nalaze podpun odraz svog ideala umjetničkog iživljavanja. A često umjetnici traže u loše shvaćenoj »subjektivnosti« izvedbe, »zanimljivosti«, kojima će na poseban način privući pažnju slušaoca, ne uviđajući, da takvim postupkom ubijaju djelo i izkrivljuju skladateljevu zamisao, čiju objektivnost treba prije svega sačuvati. Na poseban pak način otežavaju shvaćanje glasbenog djela tehnički nedostatci stručne izobrazbe reproducenta, na koje se također kadkada nailazi.

Sa stanovitim nepovjerenjem treba gledati i na skraćivanje pojedinih odlomaka iz glasbenih djela prošlosti (koja više puta nije baš daleka); u takvim postupcima skraćivanje se provodi po strogo subjektivnim načelima pojedinca, s kojima se vjerojatno ne bi svatko složio (iako dakako ima slučajeva, u kojima je kraćenje spasonosno i tek ono omogućuje možebitnu renesansu i dalji život stanovitog djela; to se odnosi prije svega na operna djela udaljenije i bliže prošlosti).

Prilazeći podrobnijem izpitivanju preduvjetâ za što izpravnije izvođenje glasbenog djela, čini nam se, da prvi od njih počiva na preciznom zvukovnom ostvarenju zapisanih notnih znakova, uzetih u njihovoj goloj spoljašnosti. Čistoća tonske visine, ritma, odnosâ među dielovima takta, »legato« i »staccato« sviranja, poštivanja dinamičkih oznaka i obilježja tempa, sve to mora biti u cielosti ostvareno, prije nego što izvođenje djela bude

prožeto osobnim umjetnikovim doprinosom u produhovljenju tonske građe. Uzroci neuspjele izvedbe leže kadkada baš u nedostatnom izpunjavanju tog preduvjeta (posebno u savezu s čistoćom tona i ritma). U dinamici se često pretjeruje u neprekidnom nizanju »crescenda« i »decrescenda«, koje se primjenjuje i na najmanje arhitektonske odlomke, pa se time izaziva stanoviti nemir, nespokojstvo u odvijanju i one tonske građe, koja možda baš traži jednostavni mir sredine, kojom protječe.

Jednu od najznačajnijih pojedinosti pri zvučnom ostvarivanju glasbenog djela predstavlja izbor tempa. Tempo je regulator odnosa među tonovima, on određuje njihovo trajanje, a o trajanju tona (udruženog s dinamikom) ovisi njegovo djelovanje. Neizpravno izabran tempo osuđuje već unapried čitavu skladbu na promašenost učinka. Pri izabiranju najprikladnijeg tempa (što se, razumije se, odnosi na skladbe, u kojima tempo nije metronomiziran) treba se povoditi za starim načelom: izabrani tempo mora biti pogodan za sve odlomke djela, koji ulaze u njegov okvir. Bude li prebrzi tempo uvjetovao djelomičnu ili čak podpunu neizražajnost pojedinih odlomaka, znak je, da ga treba usporiti. Često se zamjećuje, da reproducenti prebrzo izvode klasična i predklasična djela (pri čemu vjerojatno dolazi do utjecaja duha vremena, u kojemu žive prvi deceniji 20. stoljeća, kao i do upliva romantičke glasbe i njezine osjećajne prezasićenosti i neobuzdanosti). U savezu s izvedbom djelâ iz prošlosti javljaju se tada i druge potežkoće, osnovane na nestašici pomoćnih znakova, koje smo već spomenuli.

Posebnu pažnju treba u izvođenju posvetiti ostvarivanju arhitektonske preglednosti: umjestnim odjeljivanjem perioda i fraza, izdašnim naglašivanjem tonova, kojima pripada osobito arhitektonsko značenje, provođenjem dinamičkog stupnjevanja između pratnje i melodije (u glasovirskim skladbama, u kojima su jasno odieljene granice između pievne crte i njezine harmoničke podloge, koja se oblikuje u figurama akordičko-ritmičke pratnje), tako da jasnoća melodičke linije bude osigurana. Sve se uviek i posvuda ne će moći u podjednakoj mjeri iztaknuti i osvietliti (osobito u orkestru, gdje mnogostrukost akustičkih odnosa među glasbalima zna više puta skladateljevu zamisao prikazati u drugačijem ruhu, no što je on predviđao). U pregustom tkivu, u akustičkoj neuravnoteženosti, trebat će žrtvovati manje važno značajnijemu, pojedinost utisku cjeline.

Napose će valjati na području vokalne glasbe sačuvati dužno poštovanje prema tekstu. Često se, prečesto, događa, da pjevačice i pjevači ne paze na dikciju; opija ih tonska linija, pa joj posvećuju svu pažnju, a zaboravljaju, da je rieč u vokalnom djelu ravnopravan činbenik tonu, da je ona izvor tona, koji u ovom slučaju nije gola svrha samom sebi, već mu je život u zajednici s riečju. Pri pjevanju mora tekst biti jasan, inače se vokalna glasba pretvara u nepotreban, suvišan bezsmisao (v. nešto podrobnije o toj pojavi u članku »N a l i č j e g l a s b e n o g ž i v o t a«). Pratnja vokalne dionice mora biti izrađena s najvećim obzirom. Pritom treba paziti, da se naglasi ono, što doista pridonosi bitnom životu vokalno-instrumentalnog

tkiva, da se prebučnom svirkom ne potisne u pozadinu pjevačeva dionica: među njom i pratnjom mora se trajno održati akustička uravnoteženost. Posebno će pratilac morati pripaziti na svoje solo-odlomke, kojima (primjerice kod Schumannovih pjesama) pripada izvanredno značenje.

No i vokalno i instrumentalno muziciranje ne smije zaboravljati na ljepotu tona kao takvog. Nije uputno, pod izlikom stanovitih realističkih smjernica, približavati glas govoru neprikladnim preobražavanjem tonova u uzvike. Ima slučajeva, u kojima dramatika teksta traži i takav postupak, no praviti od iznimke redovitost znači u ovom slučaju napustiti područje dobrog ukusa. Ton mora živjeti u ljepoti, koju omogućuje ustrojstvo glasbala, udruženo sa stupnjem umjetničkog osjećanja reproducenta.

To umjetničko osjećanje mora biti strog i neumoljiv sudac pri zvučnom ostvarenju glasbenog djela. Ono će osuditi pretjerivanja u bilo kojem pravcu. Uz već navedena, ne će dozvoliti, da se čistoća osjećaja izrodi u nezdravu neukusnost, bilo time, što će nježnost i mekoća prieći u sentimentalnu, sladunjavu raznježenost (koja nažalost također ima svoju publiku), ili će se snaga, energija, očitovati u ruhu osjetne grubosti, surovosti, a uzvišenost pretvoriti u smiešno pretjerivanje obrisa. Osim gdje to izričito izbija iz duha djela, koje se izvodi, zdrav ukus ne će dopustiti naglost prielaza pri izmjeni tempa, kao i u toku istog tempa, već će ih ostvariti stanovitom postepenošću. A osudit će i suvišno zastajkivanje na pojedinim tonovima, povezivanje tonova zamjetljivim prielazima (gotovo

»glissandima«, tako omiljenima u ciganskim i salonskim kapelama), koji izazivaju utisak stalnog jecanja, te pretjerano podrhtavanje žice ili glasilnica.

Pod spomenutom »objektivnosti«, koju umjetnik mora sačuvati prema skladateljevu radu, razumieva se objavljenje one istine, koju umjetničko djelo u sebi nosi. Umjetničko osjećanje izvađača mora za mrtvim znakovima intuicijom spoznati životnu snagu tonova, izpuniti ih čas poletom i zanosom, čas tugom i čežnjom, čas vedrinom mira, što izbijaju iz izpravno shvaćenog odnosa među elementima djela. Sve se to ne da nikakvim znacima fiksirati: no u tomu će se baš sastojati subjektivni doprinos umjetnika, ona zlatna sredina između suhe, rekao bih akademske objektivnosti i nezdrave subjektivnosti, koja očito izkrivljuje autorove zamisli; samo tada će se moći reći, da mu je izvedba objektivna, ukoliko je i subjektivna, jer će se objektivnost i subjektivnost dopunjavati i stajati u jedino mogućem umjetničkom omjeru.

NALIČJE GLASBENOG ŽIVOTA

Shvatiti tonsko djelo u njegovoj suštini, u obćim obrisima kao i pojedinostima sadržajno-formalne strukture, znači: u prvom redu uočiti postojanje stanovitih činbenika, koji na sebi nose ostvarenje tonskog djela kao umjetničkog doživljaja. Znači: uzpostaviti među tim činbenicima potreban odnos, pri čemu se njihov doprinos nuždno očituje u jasnom svietlu; međusobno prožimanje i uravnoteženi sklad tih doprinosa postaje tada izvorom umjetničkog djelovanja.

Ovim riečima ne mislimo kazati, da je svako umjetničko djelovanje glasbenog djela posve izključeno, ako sinteza, koju duh pažljiva slušaoca neprekidno vrši, ne obuhvati sve činbenike estetskog učinka; prosječan slušalac redovito i ne upravlja pažnju na sve, jer to i ne može (osim u slučajevima, u kojima njihov doprinos, sasvim jednostavan i pristupačan, ne iziskuje osobit duševni napor, vezan uz stanovita predznanja); idealnom zahtjevu podpunog asimiliranja slušanog odgovara tek duševna sprema nadarenoga, glasbeno temeljito izobraženog pojedinca, odnosno (što je već rjeđe) amatera-diletanta s izrazitom osjetljivošću za tonski jezik umjetničkih obilježja.

Ovom navodu neka za objašnjenje posluži bilo koja glasbena priredba, na kojoj se izvode skladbe

iz područja čiste instrumentalne glasbe. Među prisutnim slušaocima nekima ne će uspjeti uzpostaviti ni najslabiji duševni odnos s izvedenim umjetničkim djelima. Oni na koncert i ne dolaze zbog užitaka estetske naravi. Drugima će uspjeti, da dušom sudjeluju u izvađanju samo nekih kompozicija (recimo onih, koje su nastale u bližoj ili daljoj prošlosti, ili su pisane u njezinu duhu), treći će, najposlije, naći u sebi odjek i u slušanju suvremenih skladba. Što se pak tiče ulaženja u probleme sadržaja i oblika izvedenih djela, jedni će osjetiti prije svega melodičku liniju skladbe; prenoseći svoje, ponešto primitivne nazore s polja vokalne glasbe na područje instrumentalne (ne zaboravimo, da prosječni slušalac ponajčešće radije sluša vokalnu glasbu nego instrumentalnu), oni će i instrumentalnu skladbu suditi po većem ili manjem postojanju zamjetljive i pristupačne melodičke linije u njoj. Drugi će uz melodiju primietiti i zanimljivosti ritma, ukoliko ih u skladbi bude; treći će biti osjetljivi i za harmoničke elemente, kojih će primjena i promjena, i ako ne bude praćena užitkom simultane analize stručnjaka, ipak izazivati živo i prijatno estetsko djelovanje; takvi će vjerojatno pratiti i odmjenjivanje kombinacija instrumentalnih boja (naročito, ako je skladba pisana za orkestar), kojima se skladatelj služi. Konačno, ukoliko izvedeno djelo pripada programnomuzičkom području, slušaoci će, već prema svojim sposobnostima uživljavanja i elastičnosti mašte, nalaziti tumač tonskom zbivanju i prosuđivati visinu adekvatnosti izraza, do koje je skladatelju uspjelo doprieti; spada li pak skladba u absolutnu

glasbu, gdje se skladatelju nuđaju ustaljeni oblici (podložni većim ili manjim variantama), koje on sviestno primjenjuje u uobličivanju svoje glasbene građe, formalnu će okostnicu ponajčešće zamietiti najmanji broj slušalaca. Užitak arhitektonske sinteze ostavljen je samo najnadarenijima i najnaobraženijima (izuzima se dakako slučaj sasvim pristupačnog, preglednog oblika, prostog trodjelnog, koji je na dohvatu velike većine pažljivih slušalaca). Sličnom primjetbom može se popratiti i djelovanje polifoničkih elemenata, koje također spada u najteže zadatke asimiliranja od strane slušaoca.

Ideal dakle estetskog učinka tonskog djela daleko je od svog podpunog ostvarenja. Prosječni slušalac asimilira samo manji dio njegove životne snage, koja se u podpunosti javlja tek manjini. No s tom činjenicom treba računati. Ona ne će nikada izčeznuti, premda bi se promjenom sistema glasbenog odgoja (kojemu bi nadasve u srednjoj školi trebalo dati podpuno drugačije smjernice) mogao u mnogo čemu poboljšati obći stupanj glasbenog shvaćanja.

No koliko god takvo stanje stvari izgledalo slabo utješljivo, ne valja zaboraviti, da je i onaj posljednji (po sposobnostima glasbenog asimiliranja) slušalac ponio sa sobom iz koncertne dvorane stanovite utiske nedvojbeno umjetničkog karaktera, da je dodirom s umjetničkim tonskim djelom i njegov duh bio na svoj način oplođen, da, prema tome, posjedujući obilje raznovrstnih izvora isto tako raznovrstnih estetskih užitaka, umjetničko glasbeno djelo ne lišava učestvovanja u tim užit-

cima sve one, koji po prirodi i odgoju nisu kadri da istodobno crpe sa svih tih izvora.

Međutim, na ovom mjestu smo htjeli upozoriti u prvom redu na neke, može se reći, gotovo redovite pojave glasbenog života, koje stoje na putu ulaženju u bit tonskog djela svima: i više i manje nadarenima. Te se pojave zamjećuju na polju vokalne, odnosno vokalno-instrumentalne glasbe.

Jedna slika, koja će u sjećanju čitalaca-ljubitelja glasbe nedvojbeno oživiti više njoj sličnih, neka bude uvodom u daljnje razmatranje.

U dubkom punoj koncertnoj dvorani obćinstvo u zanosu prati nastupe slavnog pjevača, koji je u svoj program unio pjesme za glas i glasovir raznih skladatelja. Točke se nižu, obćinstvo oduševljeno odobrava, po izcrpljenom programu traži dodatke, dobiva ih i odlazi razdragano kući.

Postavimo sebi sada jedno pitanje: komu je to publika odobravala — pjevaču ili skladateljima pojedinih pjesama? — Najnormalniji bi odgovor bio: i pjevaču i skladateljima. Međutim, točniji je odgovor: uglavnom samo pjevaču. A zašto ne i skladateljima? — S jednostavnog razloga, što je publici oduzeta mogućnost za to. Što ona i uz najbolju volju ne zna, što su skladatelji s odpjevanim pjesmama htjeli. Publika je podpuno ili skoro podpuno odsječena od onog drugog faktora, teksta, koji je u solo-pjesmi podpuno ravnopravan tonskoj obradbi. Od čitavog teksta njoj se stavlja do znanja samo naslov pjesme, a iz njega je vrlo riedko moguće tek djelomično prodrieti u sadržaj samog teksta. Netko će prigovoriti: a pjevačeva dikcija? — Istina je, dikcija bi dobrim dielom spasila smisao teksta, ali ona nije kod svih pjevača, osobito pak kod pjevačica, jednako čista. Što ima slušalac od toga, ako od deset rieči uspije razumjeti pet, koje opet nisu u stanju da mu odadu podpuno značenje odpjevanih stihova? — A što onda, ako je pjevač stranac, ili možda domaći umjetnik, koji želi pjevati strane pjesme u originalnom tekstu (što je inače veoma pohvalno, jer se time sačuva i onaj dio jezično-glasbene cjeline, koji prevađanjem oštećuje podpunost njezinog neposrednog djelovanja), te pri tome nailazi kod većine slušalaca na nepoznavanje ili nedovoljno poznavanje dotičnog jezika?

Ova činjenica, koja je posjetiocima koncerata i previše dobro poznata, bjelodano očituje, kako je na vokalnim koncertima pod ovakvim uvjetima nemoguće provesti realizaciju onog zahtjeva o shvaćanju tonskog djela, koji smo izložili u prvim redcima ovog članka.

Ne treba zaboraviti, da je prije tonske obradbe stanovitog teksta, postojao sam tekst. On je privukao skladateljevu stvaralačku osjetljivost, on ga je nagnao, da mu potraži ekvivalent u glasbenom jeziku, kako bi posvemašnjim stapanjem tona i rieči nastalo novo umjetničko djelo prisnog jedinstva. Tekst je prema tome temelj muzičkog djela na njemu, sazdanog, i nepoznavanje, odnosno odstranjenje tog temelja, ruši čitavu tonsku zgradu nad njime. Tek poznavajući unapried tekst, slušalac može doživjeti onaj potreban ugođaj očekivanja, koje u sebi nosi i klicu nuždnog kritičkog stava, te tvori plodno tlo estetskom učinku skladateljeva napora.

Ono, što se u ovakvim prilikama na vokalnim koncertnim priredbama događa, očituje još jasnije praznine i nepodpunosti ovog odlomka glasbenog života, u kojemu bi baš sudjelovanje ljudske rieči moralo postati izvorom posebnih emocija.

Ne prateći smisao pjevačevih rieči, slušaoci traže i nalaze užitak u čistoj pievnoj liniji, u čistoj melodiji, u kvalitetama glasa, njegovoj boji, prodornosti, obsegu registara i lakoći dinamičkih prielaza, uživajući u njima zbog njih. Nitko se ne pita, koji su uzroci promjenama, koje se u toku obradbe teksta nižu u tonskom zbivanju. Slušajući primjerice Schubertova »Dvojnika« (»Der Doppelgänger«), mnogi će se slušalac čuditi, odkuda ono nizanje recitativa, kad on zna samo za »melodioznog« Schuberta; razlog mu dakako ne će biti jasan. Neupućenom slušaocu ne će velebna Schubertova balada »Erlkönig«, jedan od najranijih, a istodobno i najviših izraza majstorova genija, odati ništa od svoje dramatske napetosti; on ne će shvatiti značenje one neprestane, čas slabije, čas jače naglašene, ritmičke jurnjave u glasovirskoj pratnji, niti fino psiholožko niansiranje u izmjeničnim nastupima triju osoba Goetheovih stihova. Takvom će slušaocu drugom prigodom izmaknuti i značenje sviestne jednostavnosti u drugim pjesmama, kojih mu naslov također ne će odati ništa pobliže određeno.

Drugim riečima, koliko god to zvučilo paradoksalno, na ovakvim se priredbama vokalna muzika gotovo pretvara u instrumentalnu. Slušaoci imaju pred sobom dva instrumenta, ljudski glas i glasovir, i uživaju u njihovu zajedničkom muziciranju

odprilike istim onim, a često i jačim intenzitetom osjećaja, koji bi im pribavilo, recimo, muziciranje violine i glasovira.

Netko će prigovoriti: »Pa na koncertnim večerima pjesama nisu sve same nepoznanice. Ima tu redovito i po nekoliko obće poznatih pjesama, koje su svakome u uhu. Za njih te objekcije ne vriede.« Nažalost, te »poznate« pjesme većini su baš samo »u uhu«. Njihovo se »poznavanje« u većini slučajeva svodi na to, da mogu gunđati njihovu golu melodičku liniju uviek na istom vokalu ili istoj glasovnoj skupini.

Što se baš ovih, poznatijih, klasičnih pjesama tiče, treba uglavnom samo da ponovimo ono, što smo već malo prije rekli: glasbeno izobraženi slušaoci ili amateri, koji su se s njima naročito bavili, uživaju u reprodukciji tih pjesama najviše, jer im iz prijašnjeg proučavanja poznaju i tekst i tonsku haljinu.

Sve, što smo kazali za solo-popievku, vriedi uglavnom i za pjevanje opernih arija na koncertnom podiumu, uz neka ograničenja, koja nose i pozitivna i negativna obilježja. U prvom redu, operne arije pjevane u koncertnoj dvorani, pripadaju većinom popularnim operama, kojih se libreti ipak donekle poznavaju; ne zaboravimo uzto da se najpopularnija mjesta iz njih tako rekuć ustmenom predajom u nekim muzikalnijim obiteljima prenose iz generacije u generaciju, što onda olakoćuje njihovo bolje shvaćanje. U drugom redu, navedimo baš ovom prilikom (jer i to je jedno od naličja glasbenog života), kako je operna arija na podiumu koncertne dvorane podpun bezsmisao.

Što znači, s psiholožkog stanovišta posmatrano, jedan izsječak dramske radnje, odtrgnut iz svoje sredine i ubačen u prazan prostor, a da se pritom ne zna ni ono, što se je odigralo prije njega, ni ono, što će biti njegovim logičnim nastavkom? — U mnogo čemu to izgleda (barem što se teksta tiče), kao kad bi netko negdje iz sredine kakvog romana odtrgnuo jednu stranicu, ili možda čitavo jedno poglavlje, te ga podmetnuo umjesto cjeline. A što se glasbe tiče, i operna arija često postaje instrumentalnim odlomkom, poput »Lieda«. Ona ugađa jedino nezdravim ambicijama pjevača, koji se zaštićuju t. zv. »potrebama široke publike«.

Gornji navodi odnose se i na nastupe zborova (kod njih je čistoća dikcije često još problematičnija), a pogađaju i prikazivanje muzičko-scenskih djela.

Kod prikazivanja opere, problemi, koji podižu zid između većine slušalaca i onoga, što se na pozornici odvija, još su teži i teže se dadu riešiti. Potežkoće, koje smo malo prije naveli, objašnjavajući razloge, zbog kojih solo-pjesma vrlo često ostaje neshvaćena, dadu se dobrim dielom ukloniti vrlo jednostavnim postupkom: dovoljno je programu priložiti dodatak, u kojemu će biti odtiskani svi tekstovi pjesama s programa; slušalac, koji za to bude unapried znao, doći će, bude li mu do toga stalo, nešto ranije u dvoranu, da stupi u dodir s tim, toliko važnim faktorom arhitektonike komorne pjesme uz glasovir.

Međutim, libreto opere nemoguće je pročitati u dvorani pred sam početak predstave. Dikcija

pjevača, jedini element, koji bi mogao omogućiti pristupačnost libreta i u pojedinostima, ne pomaže uviek. A opis sadržaja opere, koji se redovito (iako ne uviek i posvuda) nalazi dodat programu u »Kazalištnom listu«, nije dovoljan za objašnjenje svih pojedinosti u njoj.

I tako se događa, da gledaocima izmakne značenje čitavih prizora, da ne uđu u bit orkestralnog tumačenja scenskog zbivanja u datom trenutku, da ne osjete psihološki uvjetovanu naglost promjena i da odobravanje, ukoliko ga ima, bude opet upućeno samim pjevačima, iz čijih su usta prisutni većinom slušali golu muziku, dajući joj stanovito značenje po sjećanju na sadržaj dotičnog čina, koji su pred njegov početak u programu pročitali. A ako slučajno nije u programu bilo ništa pobliže o sadržaju rečeno (događa se naime i to, osobito u provinciji), slušaoci izađu iz kazališta nakon završene predstave, a da i ne znaju, što su zapravo gledali i slušali...

I tako ideal djelovanja umjetničkog djela, kako smo ga prije izložili, dobiva ponovno jedan udarac, ovaj put još teži, jer se radi o djelu neuzporedivo većih dimenzija, u izgradnju kojega je utrošeno kudikamo više truda, o djelu, koje bi u prvom redu svojim dramskim elementima moralo privući pažnju slušalaca kroz čitavu jednu večer.

Reći će se: Pa, koga dotična opera privlači, neka pribavi libreto, pročita ga i prouči, neka kupi kakav »Vodič kroz operu«, koji će mu za veliki broj opera pružiti i podatke o najvažnijim glasbenim motivima.

To je točno.

Ali koliki to rade?

A množtvo slušalaca, što u kazalište kao i u koncertnu dvoranu dolaze podpuno nepripravni, tvore i dalje ono, što nam je izgledalo najumjestnijim nazvati: naličje glasbenog života.

BIBLIOGRAFSKA BILJEŽKA

U obrisima sustava glasbene estetike, koje sam pokušao pružiti čitaocu ovom knjižicom, nije bilo moguće obuhvatiti sve probleme građe u punoj mjeri. Stoga je u cilj mog rada spadala i težnja, da u neupućenim ili nedovoljno upućenima pobudim želju za samostalnim, daljnjim produbljivanjem predmeta. Držim, da ću u mnogo čemu pomoći svima onima, koji budu zaželjeli podrobnije izpitati djelatnost na ovom ogranku glasbene znanosti, ako im navedem što izcrpljiviji niz djela iz obće literature glasbene estetike.

Proučavanjem glasbene estetike bavili su se mnogi umni radnici. Kad bi ih htjeli svrstati s obzirom na područja njihova glavnog interesa, lako bi bilo uvidjeti, da među njima ima filozofa, muzikologa i skladatelja. Ta je podjela sasvim prirodna: glasbenom estetikom u prvom se redu bave oni, koje njihov stručni odgoj povezuje uz rad na glasbenom polju. To su prvenstveno učenjaci, muzikolozi, kojima je životni poziv osvjetljivanje znanstvenih problema, rješavanje već postojećih i postavljanje novih. Zatim se svojim doprinosima javljaju i skladatelji, umjetnici, čija je djelatnost u prvom redu upućena stvaranju glasbenih djela; i oni smatraju (s punim pravom), da mogu kazati svoje mišljenje o nastajanju i djelovanju glasbe, o misteriju glasbene moći, koja se baš u njihovu radu na poseban način očituje. Filozofi esteti obrađuju glasbenu estetiku, koliko ona postaje sastavnim dielom obće estetike pa neizbježivo privlači njihovu pažnju.

Što se tiče doprinosa pojedinih naroda, može se uztvrditi, da su ogromnu većinu literature glasbene estetike stvorili Niemci, bez obzira, da li se radi o glasbenoj estetici, promatranoj s gledišta obćeg

estetskog djelovanja, ili o specifičnoj estetici glasbe. Odkako postoji sviestno proučavanje ovog glasbenog ogranka (početci mu idu negdje podkraj 18. stoljeća), Niemci se nisu prestali njime baviti, pa se u djelima s tog područja, što su ih napisali njemački filozofi-muzikolozi-skladatelji, može jasno pratiti i sav razvoj glasbene estetike, koja je, kao i sve ostale nauke, proživjela stanovitu evoluciju.

U tom se razvoju jasno iztiče postojanje dvaju suprotnih smjerova, koji su se dugo vremena istodobno iživljavali; danas se može kazati, da je jedan od njih konačno očitovao jaču životnu snagu. Razlike među tim smjerovima pokazuju se u njihovu osnovnom stavu. Dok predstavnici prvog smjera smatraju, da je glasba umjetnost, kojoj je zadatak opisivati stanovitu izvanglasbenu sadržajnost, nešto, što postoji već prije nastajanja glasbenog djela te je prema tomu bit glasbe zapravo izvan granica tona, pristaše drugog smjera drže, da je glasba podpuno samostalna umjetnost, kojoj principi i zakoni leže u njoj samoj, te je treba shvatiti zapućujući se od nje, a ne od nečega izvan nje. Među tim osnovnim oprečnostima javljaju se pojedinačne tvrdnje, koje ih djelomično zbližuju, uzpostavljajući među njima veći ili manji broj dodirnih točaka (v. pobliže o tim strujanjima u vrlo uspješno sastavljenoj antologiji glasbene estetike: Felix Gatz, *Musik-Aesthetik in ihren Hauptrichtungen,* Stuttgart 1929). Današnja, suvremena glasbena estetika priklanja se gotovo redovito pravcu, koji iztiče autonomiju glasbe.

O glasbenoj estetici pisalo se je i kod drugih naroda, iako mnogo manje nego kod Niemaca. Na tom je području značajan prvenstveno rad Francuza i Talijana.

Među njemačkim filozofima (a i književnicima), koji su svoj rad posvetili podpuno ili djelomično proučavanju obće (prema tomu i glasbene) estetike, neka budu iztaknuti sliedeći:

Kant (*Kritik der Urteilskraft,* 1790), Tieck (*Phantasien über die Kunst,* 1799), A. W. Schlegel (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst,* 1801-02), Hegel (*Vorlesungen über Aesthetik,* 1818-20.), Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung,* 1819-44; *Parerga und Paralipomena,* 1851), Grillparzer (*Aesthetische Studien: Zur Musik,* 1819-37), Nägeli (*Vorlesungen über Aesthetik,* 1826), Zimmermann (*Vom musikalisch Schönen,* 1854), Vischer (*Aesthetik,* 1857; *Das Schöne und die Kunst,* 1876), Nietzsche (*Über Musik und Wort,* 1871; *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* 1871), Fechner (*Vorschule der Aesthetik,* 1876), Hartmann (*Philosophie des Schönen,* 1887), Lipps (*Aesthetik,* 1903), Volkelt (*System der Aesthetik,* 1905-14), Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906), Wolfskehl (*Über den Geist der Musik,* 1912; R. Müller-Freienfels (*Psychologie der Kunst,* 1923).

Broj njemačkih muzikologa i skladatelja, koji su djelovali na području glasbene estetike, još je, razumije se, veći. To su uglavnom:

D. Schubart (*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst,* 1806), R. Wagner (*Das Kunstwerk der Zukunft,* 1850; *Oper und Drama,* 1851; *Über Liszts sinfonische Dichtungen,* 1857; *Beethoven,* 1870), E. Hanslick (*Vom Musikalisch Schönen,* 1854), R. Schumann (*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker,* 1854), F. Liszt (*Berlioz und seine Harold-Symphonie,* 1855), A. W. Ambros (*Die Grenzen der Musik und Poesie,* 1856), H. v. Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen,* 1862), H. Riemann (*Musikalische Logik,* 1873; *Grundlinien der Musik-Aesthetik,* 1888; *Die Lehre von den Tonvorstellungen,* 1916), H. Ehrlich (*Die Musikaesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart,* 1882), G. Engel (*Aesthetik der Tonkust,* 1884), Fr. v. Hausegger (*Die Musik als Ausdruck,* 1885), A. Seidl (*Vom Musikalisch-Erhabenen,* 1887), R. Louis (*Der Widerspruch in der Musik,* 1893), W. Wolf (*Gesammelte musikalische Aufsätze,* 1894; *Musik-Aesthetik,* 1902), K. Bücher (*Arbeit und Rhythmus,* 1896), H. Abert (*Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik,* 1899; *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre*

Grundlagen 1905), F. Marschner (*Die Grundfragen der Aesthetik im Licht der immanenten Philosophie*, 1899), K. Mey (*Musik als tönende Weltidee*, 1901), H. Kretzschmar (*Anregungen zur Forderung musikalischer Hermeneutik*, 1902), A. Schering (*Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören*, 1910), Fr. Brust (*Die Aesthetik der Musik*, 1910), M. Graf (*Die innere Werkstatt des Musikers*, 1910), C. Stumpf (*Die Anfänge der Musik*, 1911), A. Schütz (*Zur Aesthetik der Musik*, 1914), H. Goldschmidt (*Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, 1915), E. Schmitz (*Musikästhetik*, 1915), E. Kurth (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917; *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, 1920; *Musikpsychologie*, 1930), H. Pfitzner (*Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*, 1920), P. Moos (*Die Philosophie der Musik*, 1922; *Zum Wesen der Musik*, 1929), K. Grunsky (*Musikästhetik*, 1928), K. Singer (*Vom Wesen der Musik*, 1924), A. Halm (*Einführung in die Musik*, 1926), H. Mersmann (*Angewandte Musikästhetik*, 1926; *Musikhören*, 1938), J. Thöne (*Aesthetik der Musik*, 1927), O. Stieglitz (*Einführung in die Musikästhetik*, 1928), E. Bücken (*Geist und Form im musikalischen Kunstwerk* 1929), G. Anschütz (*Abriss der Musikaesthetik*, 1930), H. Schole (*Tonpsychologie und Musikästhetik*, 1930), R. Schäfke (*Geschichte der Musikästhetik*, 1934), J. Bahle (*Der musikalische Schaffensprozess*, 1936; *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*, 1939), M. Deri (*Versuch einer psychologischen Kunstlehre)*, W. Hilbert (*Die Musikästhetik der Frühromantik)*, F. Stege (*Das Okkulte in der Musik)*, H. Siebeck (*Grundfragen zur Psychologie und Aesthetik der Tonkunst)*.

Među francuzkim muzikolozima pisali su o glasbenoj estetici i njezinim problemima:

J. Combarieu (*Les rapports de la poésie et de la musique, considérés au point de vue de l'expression*, 1894; *La musique, ses lois, son évolution*, 1917), Ch. Lalo (*Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, 1908), P. Lasserre (*Philosophie du goût musical*, 1922), J. d'Udine (*Qu'est-ce que la musique*, 1925), L. Arréat (*Mémoire et imagination; Art et psychologie individuelle)*, A. Bazaillas (*Musique et inconscience)*, L. Bourguès—A. Dénéréaz (*La musique et la vie intérieure)*, L. Dauriac (*Essai sur l'esprit musical)*, Dupré—Nathan (*Le langage musical)*, M. Jaëll (*L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques)*, L. Landry (*La Sensibilité musicale)*, E. Poirée (*Essais de Technique et d'Esthétique musicales)*. Na francuzkom jeziku napisao je belgijski muzikolog E. Closson svoju *Esthétique musicale* (1921).

Kod Talijana pisali su:

M. Pilo (*Estetica*, 1892; *Psicologia musicale*, 1903), A. Galli (*Estetica musicale*, 1900), B. Croce (*Estetica come scienza*, 1902), A. Bonaventura (*Elementi di estetica musicale*, 1906), F. Busoni (*Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, 1907), F. Torrefranca (*La vita musicale dello spirito*, 1910), F. Liuzzi (*Estetica della musica*, 1924; *Corso superiore di Estetica e Stilistica musicale*, 1929), A. Parente (*La musica e le arti*, 1937).

Kod Čeha je probleme glasbene estetike obrađivao O. Hostinský (*Das musikalisch Schöne*, 1877).

NAPOMENA

Članak »Naličje glasbenog života« bio je objavljen u »Hrvatskoj Reviji« br. 10 iz 1941. Skupa s još neobjavljenim člankom »O izvođenju glasbenih djela« objelodanjujem ga u ovoj knjižici, jer oba obrađuju građu sa srodnog područja te djelomično upodpunjuju izlaganja sadržana u »Uvodu u glasbenu estetiku«.

STVARNO KAZALO

SADRŽAJ

Tiskanje ove knjige dovršeno je

5. srpnja 1944.

DOSAD SU U

MALOJ KNJIŽNICI MATICE HRVATSKE

IZAŠLA OVA DJELA:

1936.—1940.

1. *Franjo Pavešić:* »Suvremeni žurnalizam i javno mišljenje«.
2. *Dr. Franjo Bučar:* Eugen Kvaternik, »Promemorija princu Jeromeu Napoleonu«.
3. *Dr. Mile Starčević:* »Dr· Ante Starčević i Srbi«.
4. *Tomislav Prpić:* »Hrvatski književni regionalizam.«
5. *Dr. Ivo Hergešić:* »Hrvatske novine i časopisi do 1848.«
6. *Ernest Bauer:* »Današnja Njemačka«.
7. *Z. Milković i Fr. Vrtar:* »Život i tvar«.
8. *Ljubo Babić:* »Pod italskim nebom«.
9. *Dr. Vinko Krišković:* »U svietu paradoksa«, I.
10. *Viktor Živić:* »Na pragu hrvatskog Orijenta«.
11. *Bare Poparić:* »Borba Hrvata za Jadran«.
12. *Vilko Rieger:* »Kolektivizacija poljoprivrede u Sovjetskoj Rusiji«.
13. *Dr. Vinko Krišković:* »U svietu paradoksa«, II.
14. *Dr. Julije Makanec:* »Marksistička filozofija prirode«.
15. *Filip Lukas:* »Hrvatska narodna samobitnost«.
16. *Ivan Manzoni:* »Mirovni ugovori«.
17. *Dr. Ferdo Šišić:* »Okupacija i aneksija Bosne i Hercegovine«.
18. *Dr. Aleks. Grabianski:* »Sinteza poviesti Poljske«.
19. *Dr. Milovan Gavazzi:* Godina dana hrvatskih narodnih običaja I.
20. *Dr. Milovan Gavazzi:* Godina dana hrvatskih narodnih običaja II.
21. *Dr. Julije Makanec:* O podrietlu i smislu države.
22. *Dr. Antun Dabinović:* Narodni preporod Italije I. 1815.—1849.
23. *Dr. Antun Dabinović:* Narodni preporod Italije II· 1849.—1870.

24. *Marko Perojević:* Ninski biskupi.
25. *Dr. Ernest Bauer:* Štampa evropskih velevlasti i Amerike.
26. *Vilko Rieger:* Održanje seljačkog gospodarstva.
27. *Dr. Vinko Krišković:* Na izmaku ove naše demokracije.
28. *Dr. Jaroslav Šidak:* Crkva bosanska i problem bogumilstva u Bosni.
29. *Dr. Antun Dabinović:* Odkada postoji kmetstvo.
30. *Dr. Božidar Širola:* Hrvatska narodna glasba.

Izvanredna izdanja:

21.a *Dr. Vinko Krišković:* Svjetska kolonialna politika.
29.a *Dr. Petar Guberina i Dr. Kruno Krstić:* Razlike između hrvatskoga i srpskoga književnog jezika.

Sve knjige 1—28 razprodane.

1941.—1943.

31. *Dr. Rudolf Horvat:* Lika i Krbava I. sv.
32. *Dr. Rudolf Horvat:* Lika i Krbava II. sv.
33. *Karlo Häusler:* Uspomene na A. G. Matoša.
34. *Vatroslav Murvar:* Na izvorima neistina I.
35. *Vatroslav Murvar:* Na izvorima neistina II.
36. *Augustin Kristić:* Kreševo.
37. 38. 39. *Božidar Širola:* Hrvatska umjetnička glasba.
40. *Bare Poparić:* Tužna poviest Hercegove zemlje.
41. *Ferdinand Fried:* Družtveni prevrat.

1944.

42. *Ahmed Muradbegović:* Omer-paša Latas u Bosni.
43. *Josip Andreis:* Uvod u glasbenu estetiku.
44. *Bare Poparić:* Trgovanje crnačkim i žutim robljem u novom vieku (u tisku).